

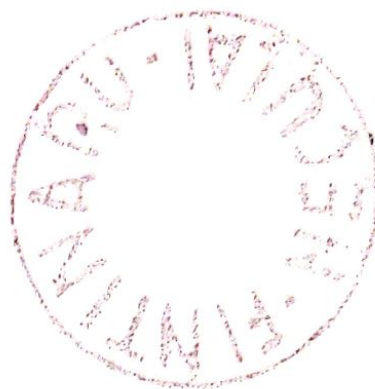
Aleksander Wojciechowski

arta peisajului



Editura Meridiane

Aleksander Wojciechowski




arta peisajului

din Renaștere
pînă la mijlocul secolului XX

TRADUCERE DE
ANCA IRINA IONESCU

EDITURA MERIDIANE

București, 1974



Natura, ca sursă inepuizabilă de forme, ca model care pozează artistului, ca fundal al dramelor și povestirilor epice pictate, reprezintă, din cele mai vechi timpuri, un izvor nesecătuit de imaginație în artele plastice din toată lumea.

Numai intensitatea interesului pentru această tematică diferă. Crește sau se micșorează gradul de exactitate al redării motivului pe pânză. Se modifică funcția peisajului care poate fi elementul de bază al compoziției picturale sau o chestiune de ordin secundar, decurgînd din desfășurarea perspectivei spațiale în fața privitorului. În acest caz, ea reprezintă locul unde se desfășoară acțiunea din tablou.

Istoria picturii peisagiste, în sensul larg al cuvîntului, se confundă, în linii mari, cu istoria artei. Primele semne trasate de omul primitiv reprezintă, în același timp, primele cuvinte ale unui dialog care continuă pînă în zilele noastre, al dialogului dintre artist și natură.

Altfel se pune problema dacă limităm termenul de peisaj la peisajul de sine stătător. În acest caz, vor fi luate în considerație acele lucrări în care peisajul reprezintă conținutul de bază al operei de artă sau elementul principal care evocă sentimentele născute în momentul contemplării naturii.

Termenul de „peisaj de sine stătător“ nu include lucrările în care peisajul reprezintă numai un fundal decorativ al compozițiilor figurative (de exemplu, portretele) sau secondează scene istorice, religioase sau rituale. Totuși aceasta nu înseamnă eliminarea totală a acestei tematici. Este suficient să ne referim la creația lui Poussin. Multe dintre lucrările lui sînt legate de povestiri istorice. Dar peisajul nu este un simplu acompaniament, ci o expresie a lor de același nivel cu figurile umane. Adeseori ea definește mult mai puternic intenția artistului decît o siluetă mărunță pierdută pe fundalul unei coaste stîlcoase, scufundată în umbra arborilor rămuroși, dispărînd în mijlocul ruinelor arhitecturale.

Deci, în „peisajul de sine stătător“ eroina principală a dramei este natura, ceea ce nu influențează limitarea conținutului operei de artă exclusiv la problematica peisajului.

„Peisajul de sine stătător“ reprezintă un fenomen general în pictură numai în anumite epoci. Apare și dispare odată cu modificarea relației dintre om și realitate; este condiționat de atitudinile filozofice și sociale care definesc o viziune diferită asupra naturii în funcție de fiecare epocă.

Noțiunea de „peisaj de sine stătător“, nu este legată de nici un stil. Ea indică numai natura drept „teren“ principal al investigațiilor avînd ca scop cunoașterea și interpretarea lumii. Dar pe acest teren se întretaie linii de pămînt fertil și de pustiu. La acestea din urmă se referea Baudelaire cînd îi critica pe pictorii care „...consideră că elementul artei este arta însăși; copiază din dicționar o expresie și își închipuie că au copiat un poem... Deschid fereastră și tot spațiul pe care îl încadrează rama ferestrei — un copac sau o casă — are pentru ei valoarea unui poem compus“.

Această cerință („poemul“ trebuie să fie compus) a devenit normă estetică în secolul al 6

XIX-lea. Ea este exprimată prin cuvinte care amintesc de formularea lui Baudelaire: „peisajul compus“ (paysage composé).

Termenul „peisaj compus“ este înțeles ca un lucru compus în mod deliberat. Compunerea poate fi reprezentată de însăși alegerea unui anumit fragment din natură și stabilirea punctului de observație a naturii — așadar ocuparea unei anumite poziții conștiente față de fragmentul de realitate analizat.

Poziția observației active se deosebește esențial de principiul pasiv al „ferestrei deschise“.

Intervenția artistului merge uneori mult mai departe. Ea constă în regruparea obiectelor existente în peisaj, în eliminarea sau multiplicarea lor, în operarea cu contrastul de umbră și lumină, mișcare și statică, în înlocuirea formelor lumii organice — cu formele lumii anorganice.

Acest proces, inițiat în secolul al XVI-lea și al XVII-lea și care durează până astăzi, este o expresie a atitudinii active a omului față de natură și fenomenele acesteia. El dovedește continua lărgire a câmpului de experiență care, în arta contemporană, include relațiile reciproce dintre om, natură și univers.

Clasificînd materialul uriaș, legat de direcția cercetărilor mele, am luat ca punct de plecare principiul discutării lucrărilor care îndeplinesc condițiile unui „peisaj independent“. În nici un caz nu este vorba de o apreciere. Aceasta ajută la definirea mai exactă a temei, deoarece elimină tablourile în care peisajul nu este decât un element decorativ, fundal sau scenă și pune bazele unei eventuale analize a operelor lipsite de trăsături creatoare. Pentru a evita obiectivizarea înțeleasă în acest fel, care, din cauza importanței egale a tuturor fenomenelor, (clasificate după criterii tematice sau de conținut), îngreuiază aprecierea lor calitativă, am adoptat, ca un alt criteriu, principiul „peisajului compus“. În acest fel, aceleași fenomene pot fi apreciate în același timp din două puncte

de vedere deosebite. Unul din ele este natura — ca motiv principal sau ca sursă de inspirație, cel de al doilea — viziunea naturii apreciată din punctul de vedere al descoperirii de noi mijloace formale.

Ambele atitudini conturează două direcții ale cîmpului de cercetare. Experimentele care se fac pe el reprezintă încercări de definire a atitudinii artistului contemporan față de natură. Această problemă depășește cumva istoria picturii peisagiste, istoria unuia sau a mai multora din speciile sale.

În partea de început a cărții mele, care cuprinde perioada de la Renaștere pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, am folosit metoda secțiunilor. Aceasta constă în selectarea problemelor din punctul de vedere al legăturii lor cu arta plastică actuală. În felul acesta am putut evita citarea faptelor general cunoscute care ar fi dus la transformarea acestui fragment al cărții într-un conspect de istorie a picturii moderne.

Și în diversele capitole consacrate, de exemplu, picturii secolului al XVII-lea, artei rococo, epocii romantice, nu am intenționat să fac o caracterizare completă a acestor perioade. M-am oprit ceva mai mult numai asupra acelor probleme care dovedeau o atitudine nouă a artistului față de peisaj și care, în plus, nu și-au pierdut actualitatea pînă în ziua de astăzi. Tocmai de aceea, de exemplu, în capitolul despre arta plastică renascentistă am mutat centrul de greutate de pe viziunea naturii pe viziunea spațiului. Tot din aceleași motive, scriind despre arta secolului al XVIII-lea, m-am ocupat în special de discutarea peisajelor imaginative. Tot de aceea, în cazul impresionismului, mi-am concentrat atenția asupra problemelor legate de atelier și de cadraj considerînd că aprecierea justă a colorismului francez este o chestiune a monografiștilor acestei direcții.

În creația epocilor trecute găsim prefigurarea multora dintre concepțiile contemporane

asupra peisajului (spațiul anamorf, simultan, panoramic, cristalizat, spațiul „limitativ“ etc.). Fără o analiză a condiționării istorice a artei plastice contemporane, fără a ajunge la geneza fenomenelor care au loc în zilele noastre, este greu să înțelegem sensul schimbărilor bruște, care definesc trăsăturile artei mondiale din ultimii șaiszeci de ani.

În arta epocilor trecute, pictorul-peisagist rămânea cumva în afara operelor sale, îndeplinind funcțiile unui „mediator“ pentru obiectele situate pe pânză; în secolul nostru, artistul a renunțat la funcția de creator nevăzut. El este inspiratorul vizibil. Creînd, el ajunge la convingerea că gestul acesta este numai al lui; semnul — numai semnul lui. Formula impresionistă a „naturii văzută prin intermediul temperamentului“ a fost înlocuită de formula „temperamentului văzut prin intermediul naturii“.

Această idee se reflectă în mod vizibil și în peisajul contemporan. Identificarea pictorului cu opera sa reprezintă o parte dintr-o problemă mai largă, pe care am putea s-o caracterizăm ca „identificarea omului cu natura“. Artistul însuși este natura — spunea P. Klee — și o parte din natură în spațiul naturii. Așadar, începînd un dialog cu natura, artistul discută, în același timp, cu lumea înconjurătoare și cu sine însuși. Înregistrarea pe scurt a acestui dialog formează obiectul ultimelor capitole din cartea mea.

În această formă, lucrarea reprezintă versiunea prescurtată a lucrării mele de doctorat (susținută la Consiliul Științific al Institutului de artă al Academiei poloneze de științe). În timpul redactării, am beneficiat de indicațiile prețioase ale conducătorului științific — prof. dr. Juliusz Starzyński. De asemenea, în limita posibilităților, am folosit observațiile recenziților: prof. dr. Michał Walicki și prof. dr. Ksawery Piwocki. Pentru ajutorul acordat le mulțumesc călduros și pe această cale.

I. ÎNCEPUTURILE PEISAJULUI MODERN

1. ARTA RENĂȘTERII ITALIENE. În pragul vremilor moderne, raportul dintre om și realitatea înconjurătoare a suferit o schimbare profundă ; însă, în arta plastică a renașterii italiene, nu se făcuse încă simțită conștiința necesității emancipării totale a peisajului. E drept că au apărut mai multe fragmente de peisaje, ar fi însă dificil să le considerăm lucrări autonome în sensul pe care îl dăm astăzi noțiunii de „peisaj de sine stătător“. Secțiunea de natură slujea numai ca fundal pentru compozițiile figurative. Ea era numai un spațiu închis în interiorul căruia se desfășurau scenele cu tematică religioasă sau istorică.

Această afirmație nu este valabilă pentru unele cazuri izolate, în care natura este tratată ca motiv unic sau principal. Așa este, de pildă, cazul desenelor lui Jacopo Bellini. Sf. Cristof din caietul său de schițe de la Luvru, înfățișat într-un spațiu delimitat de copaci, de fișii de câmpii și lanțuri de dealuri — corespunde pe deplin cerințelor „peisajului compus“. Același lucru se poate spune despre peisajul lui Jacopo Bassano din Palazzo Doria din Roma, ca și despre o serie de alte lucrări ale artistului, în care tema religioasă (de ex. *Inchinarea magilor*) servea la înfățișarea unor scene sentimentale din viața sătească. De asemenea, mai putem aminti aici peisajul cu turma care paște, provenind

din atelierul lui Palma Vecchio ; merită atenție și vederea vilei cu grădină a lui Paolo Veronese precum și cunoscuta *Furtună* a lui Giorgione, fenomen care depășește cadrul principiilor renascentiste homocentriste. Funcția de piatră de hotar între două concepții pe care o îndeplinește această operă constă în caracterul său vizionar. Artistul șterge frontierele dintre lumea reală și lumea fantastică. R. Huyghe, vorbind despre opera lui Watteau, spune : „Giorgione i-a dezvăluit trecerea de la realitate la vis“¹ — a abordat deci o chestiune care urma să devină una din problemele-cheie ale picturii franceze în secolul al XVIII-lea².

În domeniul peisajului, Giorgione se apropie de concepția lui Leonardo da Vinci asupra naturii, tratată ca un *speculum universale*. Asupra acestui fapt, ne atrage atenția și L. Venturi : „Leonardo da Vinci a fost primul care a demonstrat teoretic cât de importantă este pentru pictură reprezentarea lumii ca întreg, din care fac parte și figura omului și nisipul și stelele. Indiferent dacă a cunoscut sau nu ideile lui Leonardo, Giorgione a realizat o viziune care cuprindea întreaga lume“.³

Cosmologia lui Leonardo, la care se referă Venturi, este o expresie a procesului neîntre-rup de distrugere și de creare a materiei, a morții ei și a regenerării ei ulterioare⁴. Această idee este admirabil ilustrată de ciclul *Potopul*. Într-o serie de desene care au adesea forma unei depline abstracțiuni, artistul ne prezintă un tablou zguduitor al forței naturii. Înfățișând puterea elementelor dezlănțuite, el a devenit precursorul peisajului eroic în pictura europeană.

Infinitul naturii, fluiditatea prefacerilor care au loc în ea, caracterul schimbător al fenomenelor lumii organice și neorganice — acesta este sensul expresiei lui Leonardo — *transmutazione di forme* — noțiune fundamentată a viziunii lui cosmice asupra peisajului⁵.

Operele amintite aici, pe lângă alte exemple de tratare a peisajului ca element de sine stătător, reprezintă un proces trecător al uriașei producții picturale a renașterii italiene. Fără îndoială, J. Bialostocki are dreptate să afirme că „artiștii italieni a căror privire era îndreptată neîncetat în perioada modernă spre modele antice, nu au creat mai devreme de secolul al XVII-lea peisajul de sine stătător ca o categorie artistică”⁶.

2. PRIMELE MANIFESTĂRI ALE PICTURII PEISAGISTE LA NORD DE ALPI. După părerea lui J. M. Friedländer, acestea pot fi urmărite încă în secolul al XV-lea, în opera unor artiști ca : Jan van Eyck, Dierick Bouts, Roger van der Weyden și Hieronymus Bosch.

În comparație cu pictura italiană din aceea vreme, arta olandeză reprezintă, cu siguranță, un grad mai înalt de trăire a naturii ; ea conținea dovezi ale unui contact strâns între artist și natură, dar și în acest caz, este totuși greu să vorbim, fără anumite rezerve, de existența „peisajului de sine stătător”. Nici la începutul secolului al XVI-lea nu se produc schimbări prea mari. De aceea, afirmația lui Friedländer că atunci sosise momentul când peisajul olandez „...renunțase la pictura de altar, emancipându-se”⁷, este puțin convingătoare. În sprijinul tezei sale, Friedländer citează opera lui Quentin Massys. Dar se vede nevoit să renunțe la ipoteza îndrăzneată pe care o avansase, scriind mai departe : „Acest maestru, cu câteva excepții, nu a creat peisaje pure, ci tablouri religioase”.

În arta care apare la hotarul secolelor al XV-lea și al XVI-lea la nord de Alpi sînt, de altfel, mai multe excepții de la regulă. Cele mai reprezentative exemple de acest fel sînt, în primul rînd, desenele peisagiste și acuarelele lui Dürer și două peisaje vestite ale lui Altdorfer.

Deoarece în lucrarea mea folosesc metoda discutării operelor celor mai reprezentative pentru o anumită perioadă (sau pentru un anumit artist), a operelor care au exercitat o influență puternică asupra contemporanilor sau urmașilor, în ceea ce îi privește pe olandezii amintiți mai sus și pe Altdorfer mă voi limita la notarea interesului lor secundar pentru peisaj. Vorbind mai pe larg despre contribuțiile lui Dürer, Bosch și Bruegel, voi avea în vedere modul în care se oglindește în opera lor noua manieră de tratare a tematicii peisagiste. În cazul lui Bosch, sînt determinat, în plus, de viabilitatea solidă a unora dintre cuceririle picturii lui. Acest fenomen se conturează cu o deosebită expresivitate pe fundalul artei plastice din zilele noastre.

3. DÜRER — PEISAJELE PLINE DE LUMINĂ. Dintre desenele lui Dürer, aduse de artist din călătoria peste Alpi din anul 1495 și dintre acuarelele din anii 1494—1496, pe primul plan se situează lucrările care fac parte din așa-zisa „Weiherhaus-Gruppe“, ca și vederea din Innsbruck, Trient, Kalchreuth, înrudite cu ele. Acestea fac parte dintre cele mai vechi exemple de pictură de *plein-air* din Europa, apărute sub imperiul trăirii nemijlocite a naturii. Despre importanța covârșitoare a acestor opere ne vorbește, printre altele, măiestria folosirii cadrajului „panoramic“ de către artist, utilizat pe scară largă abia în pictura secolului al XIX-lea.

Specificul peisajelor lui Dürer constă în transparența aerului, strălucirea suprafeței netede a apei, inundarea egală a întregii suprafețe cu o strălucire care se filtrează de sus fără ca izvorul principal al razelor să fie înfățișat. Datorită acestei particularități, observăm apariția unui fenomen continuat în viitorul îndepărtat și care constă în modelarea obiectelor prin lumină și culoare, și nu prin lumini și umbre, așa cum se obișnuia în general.

Suprafața inundată de rîu îi servește artistului drept oglindă care reflectă îngrămădirile de nori. Acest efect este, pentru vremea respectivă, o formă uimitoare de legare a părților superioare și inferioare ale tabloului cu ajutorul luminii.

Peisajul din Trient, apărut în 1494—1495 sau vederea din Innsbruck (aprox. 1495) dovedesc că nu este vorba de căutări întâmplătoare.

În lucrările amintite mai sus se face simțit „impresionismul“ specific al lui Dürer, care se caracterizează prin surprinderea unui anumit moment, trecut grabnic pe hîrtie; artistul folosește în aceste situații acuarela, deci tehnica cea mai adecvată a redării „la cald“ a impresiilor de moment trecătoare.

Despre bogăția de viziuni asupra naturii ne mărturisesc și acuarelele efectuate imediat după lucrările care formează „Weiherhaus-Gruppe“, cuprinzînd vederi ale satului Kalchreuth de lîngă Nürnberg (înainte de 1500). Romanticismul operelor precedente face loc aici unei transparențe a construcției aproape „cubistă“, unei diferențieri expresive a planurilor îndepărtate și apropiate, ritmului petelor de culoare, al bolovanilor și liniilor. Întregul a fost construit din „...suprafețe colorate, ca în cazul lui Cézanne“⁸.

4. BOSCH — LAUDA NATURII VEGETATIVE. Creația lui Hieronymus Bosch poate fi considerată o sumă a mai multor motive diferite din iconografia gotică. Este ușor să ajungem la o astfel de concluzie, dacă facem o analiză amănunțită a operelor în care se evidențiază fără dificultate elemente clare ale simbolicii religioase⁹. În cu totul altă lumină ne va apărea opera maestrului Van Aeken dacă vom înțelege forma specifică numai lui, în care s-a desăvîrșit sinteza științei religioase a acelor vremuri și a înțelepciunii populare, contopirea viziunilor sprijinite pe halucinații, pe magia obiectelor și pe observația realistă a lumii —

Carul cu fîn pus în mişcare în prima decadă a secolului al XVI-lea continuă să meargă pînă în clipa de astăzi.

Mulţi comentatori, cedînd sugestiei cu privire la elementele evident metafizice, subapreciază actualitatea aspectului moral al lucrărilor lui Bosch. Autorul depăşeşte graniţele teozofiei medievale. Zguduitoarele alegorii ale lui Bosch reprezintă, de fapt, un aspect al dezbaterii actuale pe tema declinului omului şi a responsabilităţii pentru propriile fapte, dezbattere care abordează libertatea de acţiune a individului şi condiţionarea sa.

Acestea nu sînt singurele motive pentru care creaţia lui Bosch se adresează sugestiv pictorului secolului al XX-lea. Bosch a fost primul pictor din epoca modernă care a creat concepţia „peisajului imaginaţiei”. Tendinţele spiritualizante, vizibile în acest tip de picturi, au fost preluate de El Greco, iar la sfîrşitul secolului al XVIII-lea de preromantici. Renaşterea de tipul lui Bosch corespunde secolului al XIX-lea şi al XX-lea şi este vizibilă şi în unele manifestări ale simbolismului ca, de exemplu, suprarealismul şi „biologismul”.

În general, se acceptă faptul că legătura dintre acest maestru flamand şi arta plastică din secolul al XX-lea constă, în primul rînd, în tendinţa de folosire a metaforei, grotescului, magiei obiectelor şi în preluarea unui climat demoniac, de groază, elemente care se regăsesc în ambele cazuri. Se pare totuşi că legătura dintre Bosch şi contemporanii noştri este la fel de puternică şi în domeniul peisajului unde — aşa după cum observa pe drept cuvînt J. Combe analizînd *Grădina belşugului* — artistul a creat un prototip al „peisajului de sine stătător”¹⁰; putem adăuga prototipul unuia dintre multiplele domenii ale picturii, şi anume al „peisajului imaginativ” şi „al peisajului vegetativ”.

În profida aparenţelor de spiritualism, pe Bosch nu-l interesează natura spiritualizată.

Natura este la el, cel mai adesea, o natură întruchipată.

Cu timpul ne uimește senzualitatea folosită de artist în redarea straturilor de pământ, a stincilor, clădirilor, plantelor. În părțile superioare ale tripticului *Grădina belșugului* (și nu numai aici) el localizează corpuri geometrice fantastic înlanțuite, din care cresc elemente sugerate de lumea florei și faunei. Uneori ele lasă impresia unor organisme vii, inervate, la care contribuie și culoarea, apropiată de carnația corpului uman. Și forma acestor construcții zoomorfe, unde predomină elementele rotunjite, răsucite, întinse, amintind de forma antenelor de pe capul monștrilor adâncurilor, uneori umede și moi, sugerează tabloul unor creaturi vii, creaturi care cunosc în mod deliberat diverse experiențe erotice. Dacă am căuta aici un conținut simbolic, probabil că ar trebui să ne gândim la aluzia cu privire la forța vitală a naturii. Chiar și în *Ispitirea Sf. Anton*, lucrare care este foarte departe în conținutul său de astfel de tendințe, acoperișul sălașului din planul central a fost acoperit cu un craniu de cerb. Acesta se răsucesce într-o îngrămădire de coarne, pentru ca în părțile superioare să capete forma unor crenguțe zdrențuite. Această reîncarnare, ca și caracterul „fizic” sau „biologic” al fragmentelor de peisaje din tablourile lui Bosch, determină o apropiere de bestiariile și ierbarele lui Dubuffet, amintește de osmoza ciinilor și porcilor, de peisajele compuse din aripi de fluturi, de copacii încoronați cu o mână cu degetele desfăcute.

Suprarealismul a preluat, parțial, erotica, magicul și grotescul lui Bosch. „Biologismul” actual care desfășoară dureros pe pânză bucăți ale corpului viu, creînd iluzia materiei picturale care pulsează și se ramifică, este, probabil, și mai aproape de viziunea lui asupra naturii ca întruchipare.

5. BRUEGEL — VIZIUNEA COSMICĂ A LUMII. „Operele lui Hieronymus Bosch au constituit un obiect al studiului lui special“ — spune Von Mander în anul 1604 despre creația lui Bruegel¹¹.

Bogata moștenire a artistului cuprinde și peisaje locale de actualizare a evenimentelor istorice: (*Uciderea pruncilor*), peisaje fantastice (*Construirea turnului Babel*) și, de asemenea — deosebit de importante pentru tema noastră — peisaje cu elemente clar realiste: *Cascada din Tivoli*; *Zi întunecată*; *Peisaj din Alpi* ș.a. Acestea din urmă sînt o expresie a noilor tendințe filozofice care proclamă unitatea dintre om și natură¹².

Ele tind, ca și în cazul desenelor lui Leonardo da Vinci, să cuprindă în cadrul lor panorama largă a cosmosului. Alături de operele lui Leonardo da Vinci, ele constituie una dintre cele mai timpurii concepții ale peisajului cosmic.

Stîncile din operele lui Bruegel conțin aceeași încărcătură de tensiune dinamică ca și riul care curge, norii adunați, drumul șerpuind în vale. Descoperim în ele o forță ascunsă a vieții. Blocurile de piatră, în loc să stea nemișcate pe coastele munților, scormonesc suprafața pămîntului, cresc din ea așa cum cresc și copacii și casele, fiind, de asemenea, elemente ale naturii vegetative. Deosebit de interesantă din acest punct de vedere poate fi comparația dintre două desene din 1553, *Peisaj alpin* și *Orașul eroic*. Fortificațiile, turnurile, zidurile de apărare par a fi o parte integrantă din terenul puternic încrețit, la fel ca și blocurile de piatră ale lanțului de stînci din cea de a doua lucrare, ceea ce formează arhitectura naturală a peisajului. Artistul tratează în același mod formele existenței organice și anorganice, operele naturii și operele mîinilor omului. Le privește de departe, își plasează punctul de observație cu mult deasupra orizontului, construiește compoziția din „...rețele de-

licate și masive compacte amintind de vechile hărți geografice¹³. În acest fel, peisajul cosmic este, în același timp, un peisaj „topografic“.

Trasarea semnului de egalitate între om și natura înconjurătoare, între natură și viață¹⁴, reprezintă cuceririle hotărâtoare ale lui Bruegel ca peisagist. În lucrările lui, pentru prima oară în arta continentului său, omul este atît de clar „...împletit cu organismul viu, în dezvoltare, al lumii“¹⁵.

Căutările la început timide, inițiate în arta olandeză de Jan van Eyck și contemporanii acestuia și continuate în opera lui Pieter Bruegel, sînt premisa admirabilei înfloriri a peisajului olandez din secolul al XVII-lea. Abia atunci el va deveni o categorie picturală aparte, larg desfășurat, și îndeplinind toate condițiile unui „peisaj de sine stătător“.

II. CONCEPȚIA RENASCENTISTĂ A SPAȚIULUI

1. „PERSPECTIVA ARTIFICIALIS“. Lucrările maștrilor din quattrocento și ale artiștilor din secolul al XVI-lea creează baza configurării plastice a spațiului, care „...în decursul veacurilor a putut satisface toate necesitățile figurativismului civilizației apusene“¹.

Structura renașcentistă a spațiului, care își datorează apariția cuceririlor din domeniul geometriei și opticii, documentată teoretic în numeroase tratate, a primit numele de „perspectiva artificială“. Ea reprezintă apusul metodei construcției de adâncime a tabloului, care — născută sub influența contemplării naturii — a fost definită cu numele de „perspective de sentiment“. Acest termen își găsește justificarea, înainte de toate, în pictura peisagistă a secolului al XIX-lea, expresie a raportului senzorial al artistului față de natură.

Prima metodă pune bazele unei construcții „artificiale“ a tabloului, sprijinită pe o schemă geometrică, pe o speculație intelectuală, deci pe preponderența elementului intelectual. Ea a fost preluată de clasicism. În arta plastică contemporană unele dintre elementele ei au fost folosite de Cézanne, care dorea ca arta să fie o expresie „...a temperamentului disciplinat, care știe cum să-și organizeze sentimentele“. Vor face apel la ea, în faza lor postcubistă, Villon și Feininger. Sprijinindu-se pe viziunea

renascentistă asupra spațiului, se va dezvolta și „pictura metafizică“, reprezentată în special de Chirico și Carra. Aici își are obârșia și peisajul linear al Vieirei da Silva.

A doua metodă este rezultatul trăirii spontane și emoționale a fenomenelor naturii. Ea se face simțită în creația peisagiștilor olandezi din secolul al XVII-lea, în pictura romanticilor și impresioniștilor, precum și în lucrările contemporanilor lor, ceea ce a dus astăzi la crearea picturii noi figurative peisagiste de tip „coloristic“.

2. VIZIUNEA MONOCULARĂ A REALITĂȚII. Pentru perspectiva renascentistă, punctul de plecare era principiul euclidian conform căruia liniile care pornesc de la ochiul persoanei care observă un obiect la obiectul observat formează un con optic². Acest sistem de observare a fenomenelor naturii a pus bazele „viziunii monoculare“ (*vision monoculaire*). Teoria lui Leonardo da Vinci, care spunea că „...pictura trebuie văzută printr-o singură fereastră...“³, a devenit un canon obligatoriu pentru toată arta plastică europeană, timp de mai multe secole. Ea a fost abandonată parțial în secolul al XIX-lea, dar renunțarea definitivă la principiile renascentiste referitoare la spațiu s-a produs de-abia în arta plastică a vremurilor noastre. De fapt, tocmai mutarea punctului de observație, noul fel de a privi natura, reprezintă una dintre cuceririle cele mai revoluționare ale picturii moderne.

Există, însă, în continuare, și alte consecințe ale acceptării sistemului denumit „perspectiva artificialis“. Peisajul construit după acest sistem trebuie să fie privit nu numai din același loc, nu numai cu un singur ochi — ci și de la aceeași distanță și înălțime. Chiar în timpul când se pictează se definește exact locul privitorului și distanța la care se află de tablou, ca și înălțimea ochiului față de obiectele redată pe pânză. Mai mult chiar, Leonardo da Vinci ce-

rea ca „Cel care pictează un relief să se așeze în așa fel încît ochiul chipului pictat să fie la aceeași înălțime cu al său“⁴. În ultimă analiză, aceasta duce la obținerea unui tablou static, opus dinamismului perspectivei „de sentiment“.

3. BAZELE PERSPECTIVEI AERIENE ȘI COLORISTICE. Leonardo da Vinci își dădea seama de limitele perspectivei geometrice : „Ochiul, prin perspectiva lineară, nu ar prinde depărtarea dintre două obiecte puse într-același rînd pe linia de vedere, dacă ochiul nu s-ar mișca și mai ales dacă n-ar fi perspectiva culorilor“⁵ și perspectiva aerului. Sistemul tri-dimensional propus de el pentru redarea adîncimii tabloului și definirea tectonicii obiectelor (perspectiva lineară, aeriană și coloristică) ne introduce într-o problemă apropiată de accepțiunea actuală a spațiului pictural⁶. Ne introduce, în special, în sens teoretic, deoarece artiștii Renașterii s-au oprit la constatarea existenței unei atmosfere pline de culoare și lumină în jurul nostru. Merită să fie subliniată divergența dintre teoria și practica acestor timpuri, între știința din domeniul perspectivei spațiale — și lipsa de consecvență în aplicarea ei în practica curentă de creație.

Relativ la arta Renașterii este greu să folosim termenul „perspectiva aerului“ în sensul în care îl utilizăm pentru a caracteriza, de exemplu, pictura impresionistă. Exemplul lui Masaccio, citat de mai multe ori, și mai ales peisajul „impresionist“ al lui Nasolin⁷ este un fenomen atât de netipic și depersonalizat, încît nu putem să tragem concluzii generalizatoare bazîndu-ne pe analiza formală a acestui fenomen. În schimb, teoria renascentistă a artei, care se ocupă de spațiul atmosferic și coloristic, trebuie apreciată într-un mod diferit. Formulată deosebit de complex de Leonardo da Vinci, ea diferă foarte puțin de principiile de bază ale colorismului modern⁸.

4. DISPUTA ASUPRA SPAȚIULUI. Lucrările științifice apărute în zilele noastre, referitoare la perspectiva renașcentistă, au dat naștere unei dispute de lungă durată, pînă în prezent nerezolvată, disputei asupra spațiului. Simplificînd problema foarte mult, din motive lesne de înțeles, vom obține două poziții principale.

Prima tratează peisajul ca „dat“, ca un lucru „în sine“, cu existență obiectivă, independentă de condițiile externe, de obiectele care o înconjoară, de omul care o observă — și deci, sugerează existența unui spațiu „ideal“, alături de perspectivă, ca expresia ei „ideală“. Această părere este susținută, printre alții, de E. H. Gombrich și D. Gioseffi, care afirmă că perspectiva „...este un element dat, așa cum le este dată oamenilor realizarea vizibilă“¹⁰.

A doua poziție ne conduce la caracterul relativ atît al spațiului cît și al perspectivei. Relațiile spațiale și, alături de ele, reprezentările lor în perspectivă, au o expresie simbolică (E. Panofsky)¹¹. Ele se modifică în timp, depind de normele sociale dominante într-o anumită epocă și de uzanțele general acceptate (P. Francastel), în sfîrșit, de cuceririle științei și culturii (M. G. Argan)¹². Această dispută este prezentată în mod exhaustiv de J. Bialostocki¹³. Ce concluzii putem trage din această discuție pentru evaluarea artei plastice contemporane, în special a peisajului contemporan? Răspunsul la întrebarea pusă de mulți învățați: trebuie oare să înțelegem perspectiva ca o viziune a realității în concordanță cu natura umană, care definește în modul cel mai clar relațiile spațiale din natură sau este ea numai o convenție, așa după cum tot convențională este fiecare viziune a spațiului — înseamnă în același timp negarea sau afirmarea multora dintre cuceririle artei plastice contemporane.

23 O rezolvare parțială a acestei dileme sau — cel puțin — o sugestie privind dezlegarea ei

parțială, vom găsi în analiza istoriei picturii peisagiste. Aici ne vom putea folosi de următoarea premisă : dacă știința umană ar fi imuabilă, dacă natura și spațiul ar fi imuabile și atemporale, ar exista posibilitatea creării unui tablou „ideal” al naturii. Dacă însă unul singur din factorii enumerați este supus modificării, atunci ni se dezvăluie clar imposibilitatea unei viziuni stabile a realității. Ea rezultă din convingerea pe care Tatarkiewicz o numește „opinia naturală” asupra lumii. Din acest punct de vedere, spațiul „...este tridimensional, infinit, independent de obiectele care se găsesc în interiorul lui ; este ca un vas uriaș, în care sînt așezate toate obiectele materiale. Particularitățile acestui spațiu sînt formulate în geometria lui Euclid¹⁴. Și iată că ne întoarcem la punctul de plecare, la poziția atît de tipică pentru arta Renașterii italiene, la recunoașterea spațiului ca „lucru în sine”. Justificarea ei științifică, consecință a filozofiei lui Euclid, modificată de teoria renascențistă a artei, este legată de opiniile estetice bazate pe principiile perspectivei geometrice, deci, de tabloul stabil al lumii și de „viziunea monoculară” care îl însoțește.

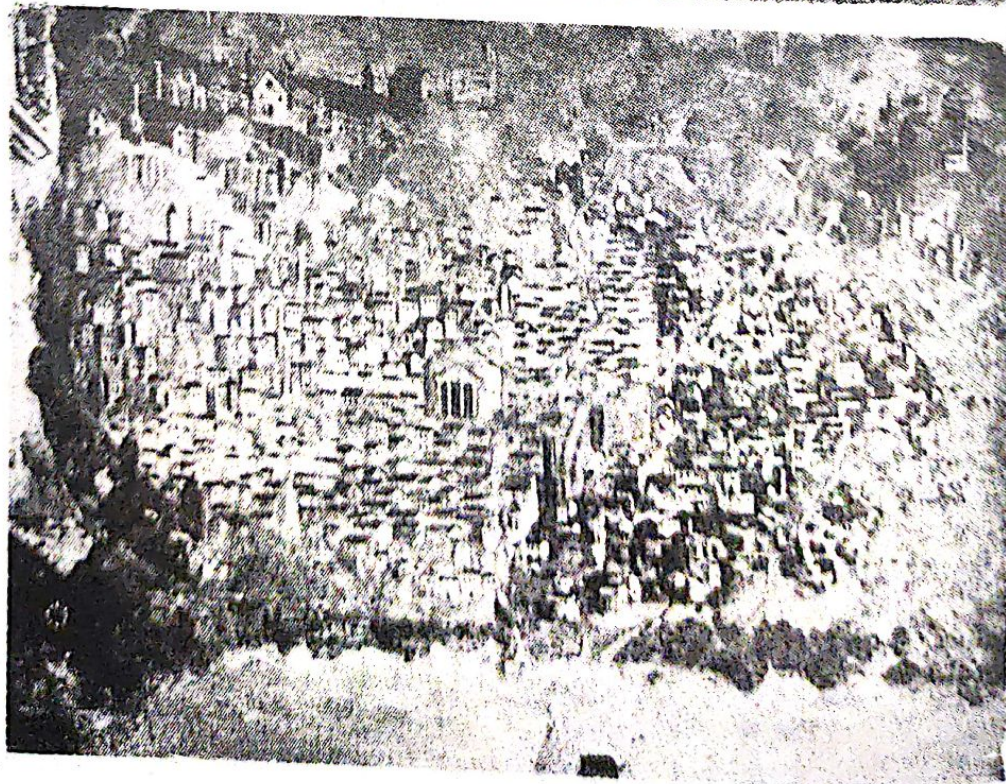
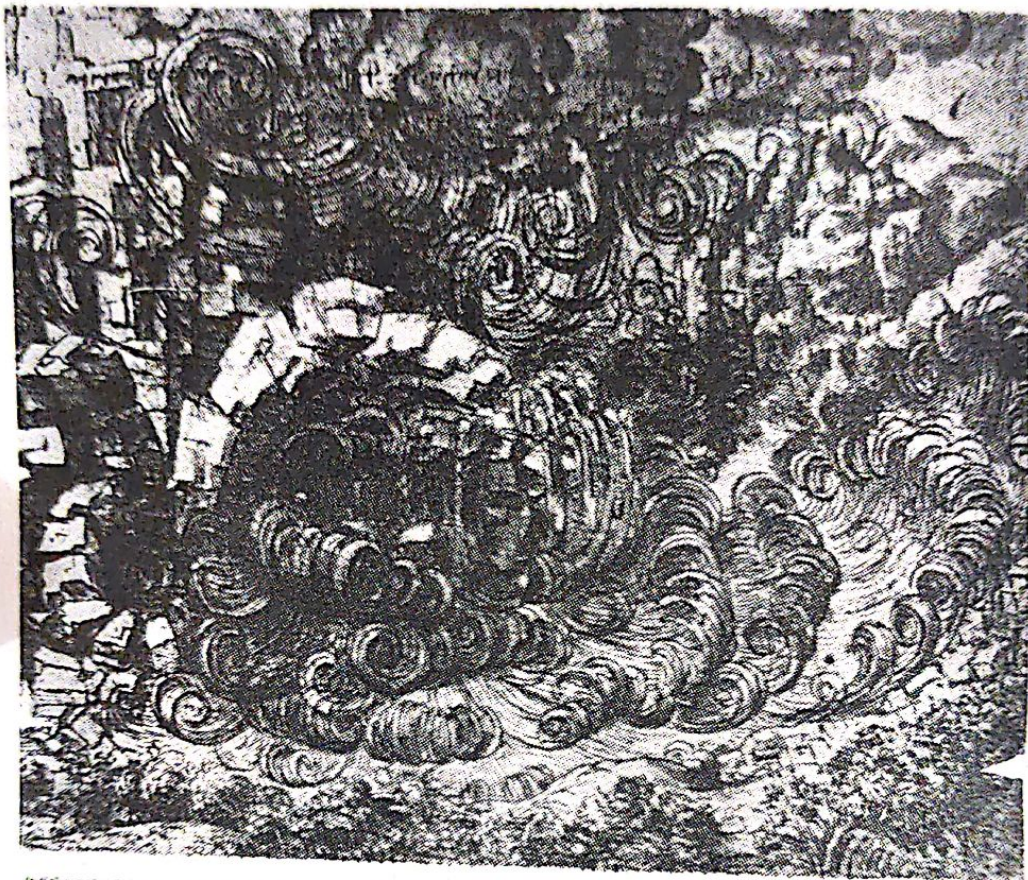
Imobilitatea celor trei elemente : naturii, spațiului (exprimat cu ajutorul perspectivei geometrice) și a omului care este, în același timp, parte componentă a naturii și observatorul ei independent, ar duce la o definire „ideală” (supratemporală) a relațiilor lor reciproce. Acesta ar fi peisajul cel mai apropiat de esența naturii, de „ideea” naturii. Acest drum duce la absurd. Enunțînd posibilitatea existenței unui peisaj „ideal” sugerăm prin aceasta o rețetă „ideală” ; o schemă, un model matematic, abstract. Dar acestui absurd i se opune diversitatea genurilor picturii peisagiste. Despre fiecare din ele putem spune că reprezintă fidel imaginea actuală a naturii și a relațiilor spațiale din interiorul ei, dar, de fiecare dată, ele vor reda acea viziune a lumii care cores-



HIERONYMUS BOSCH, *Grădina belșugului*,
(fragment de triptic)

LEONARDO DA VINCI, *Potopul* (desen)

TOMASSO MASOLINO, *Vedere din Roma*,
1421—1428, (fragment de frescă)



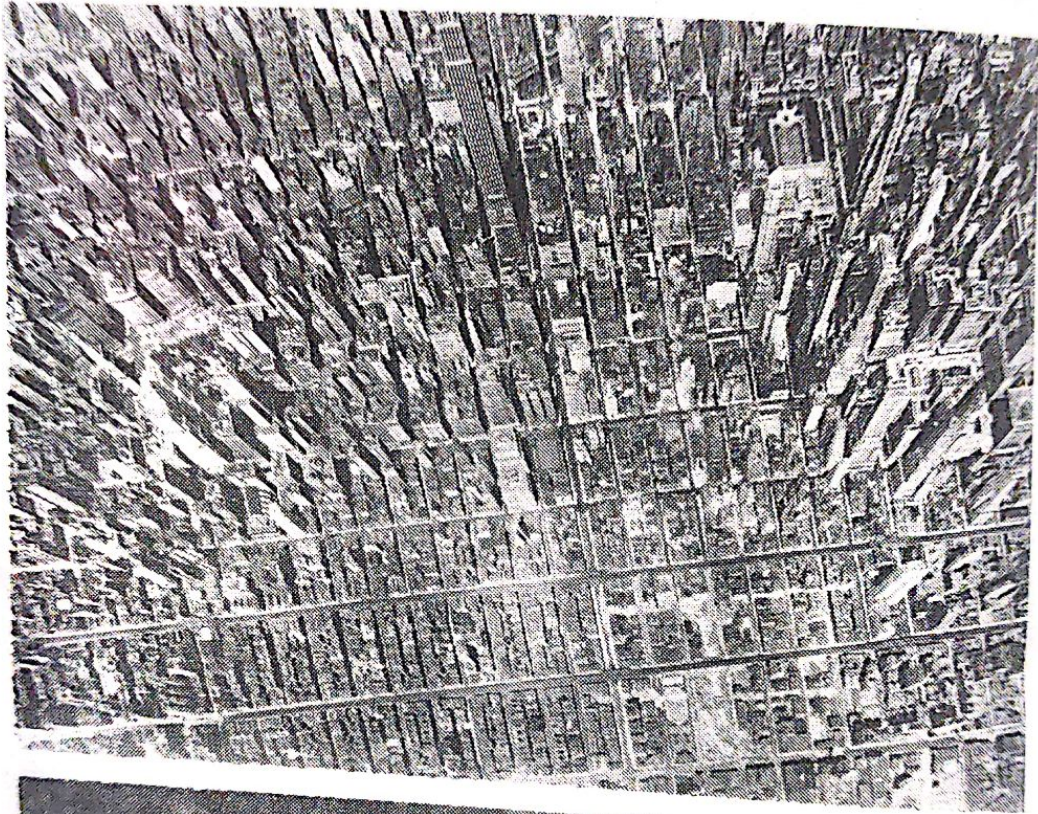


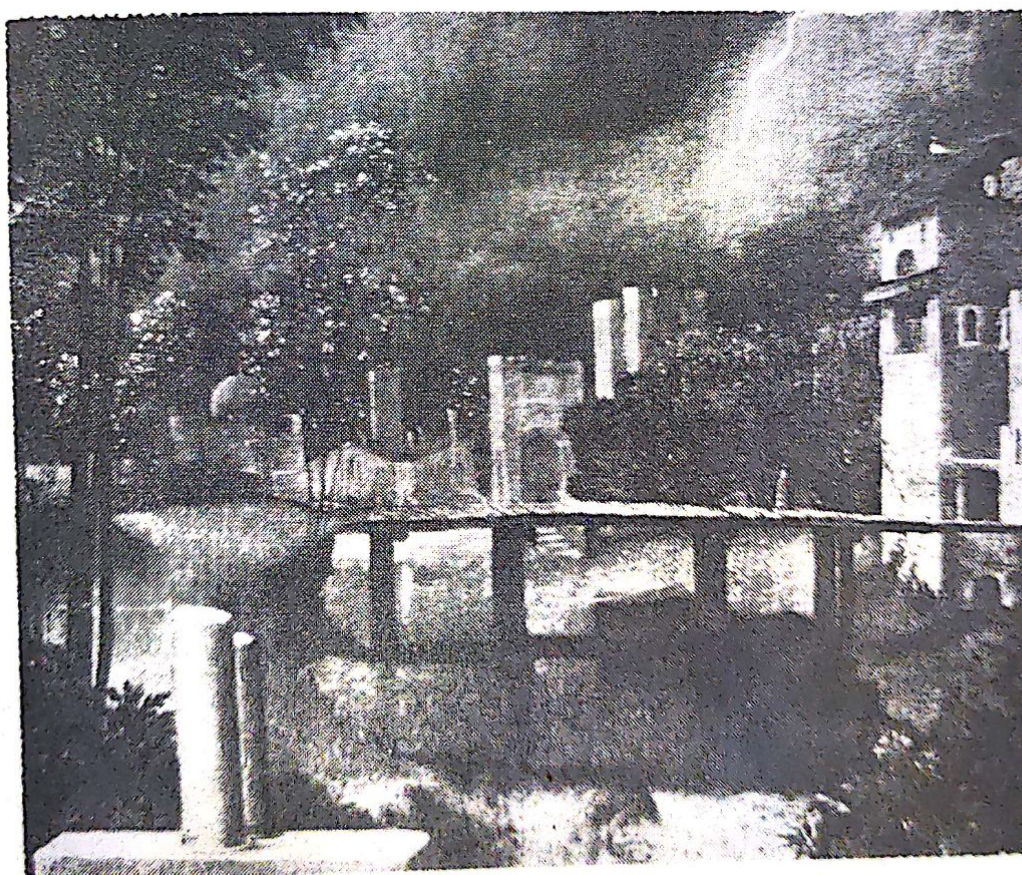
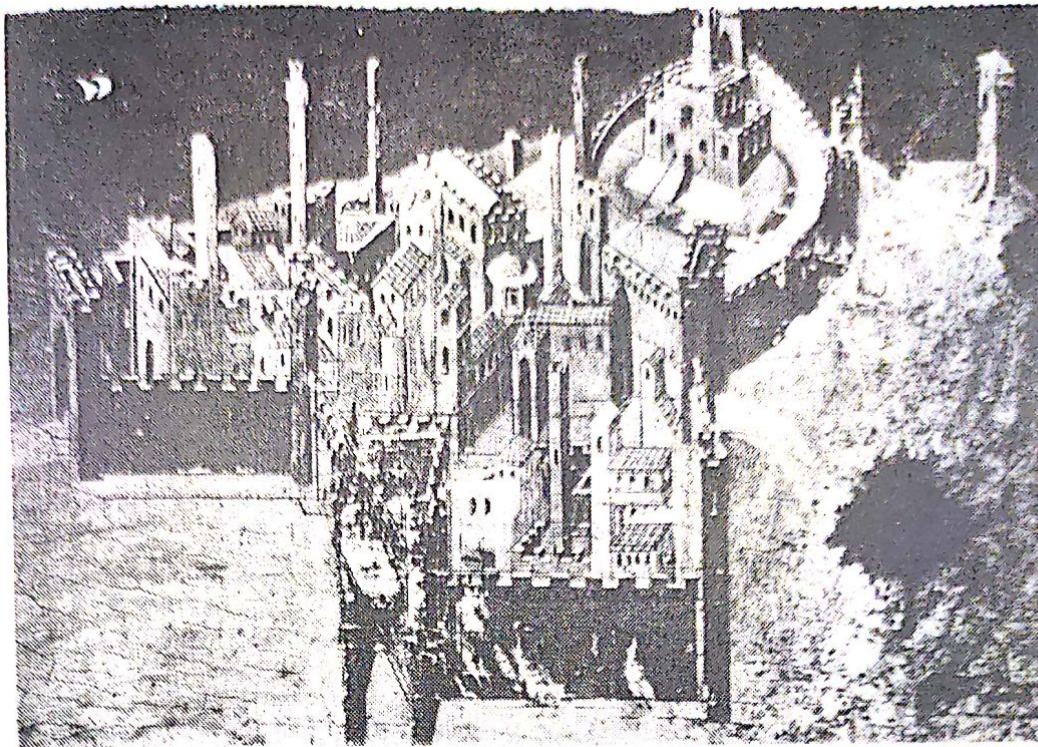
PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN, *Orașul eroic*,
1553, (desen)

PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN, *Răsărit de soare*,
1561, (desen)

MANHATTAN, *Vedere din avion*,
(repr. după George Kepes, *The New Landscape*,
Chicago, 1961)

JACQUES VILLON, *Notre-Dame de Vie*, 1944

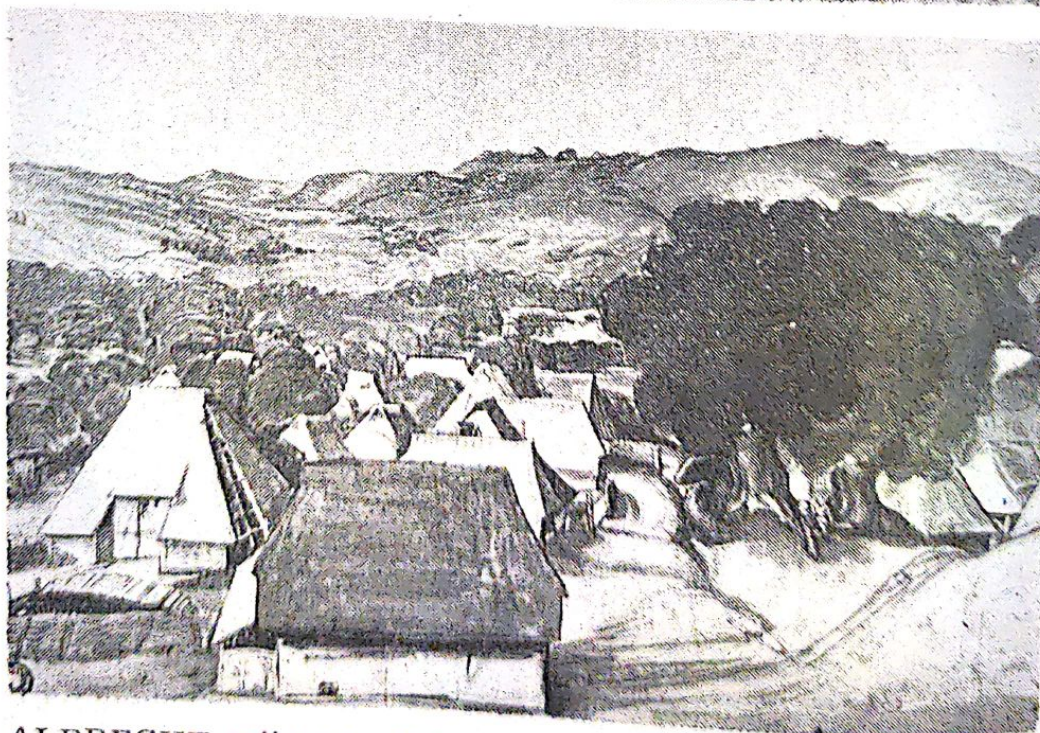
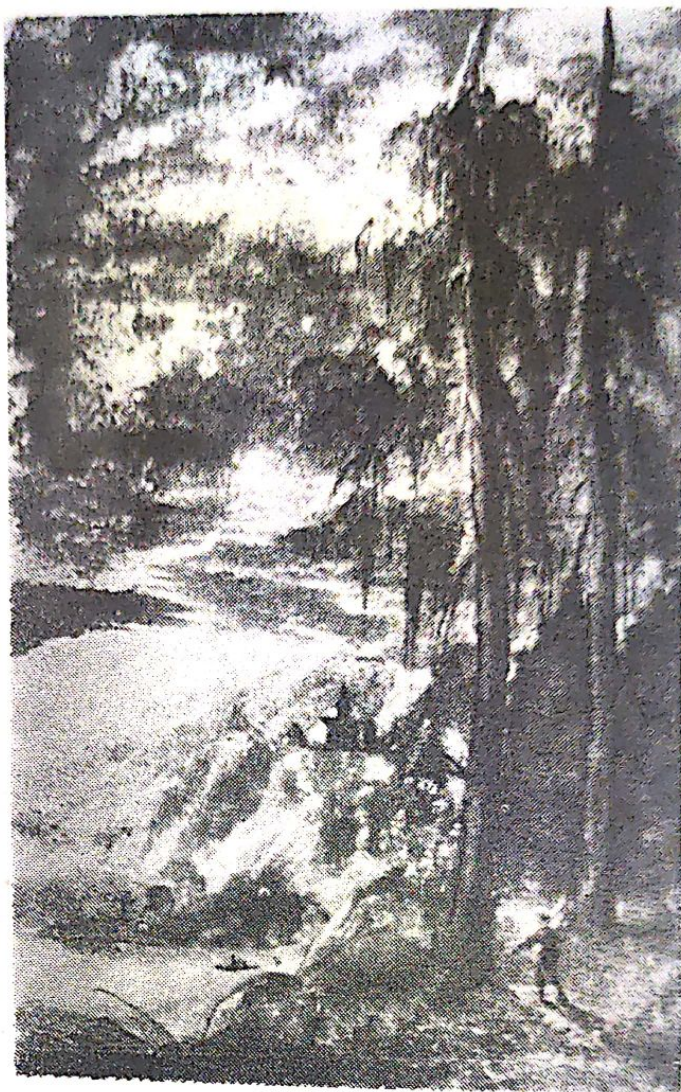




AMBROGIO LORENZETTI, *Vedere din oraș*,
(repr. după George Kepes, *The New Landscape*)

GIORGIONE, *Furtuna* (fragment)

ALBRECHT
ALTDORFER,
Apus de soare,
1522



ALBRECHT DÜRER, *Kalchreuth*



EL GRECO, *Toledo*, 1605



NICOLAS POUSSIN, *Peisaj cu Sf. Matei*

JACOB VAN RUYSDAEL, *Drum peste cîmp*

JAN VAN GOYEN, *Doi stejari*

MEINDERT HOBBERMA, *Alee in Middelharnis*, 1689



FRANCESCO GUARDI, *Peisaj*

CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Doi bărbați privind
răsăritul lunii, 1819*





WILLIAM BLAKE, *Regenerare*

GEORGE STUBBS, *Leu sperind un cal alb*, 1770



JEAN HONORE FRAGONARD, *Leagănul*, 1765

punde cel mai bine convingerilor artistice, filozofice și sociale, în momentul istoric respectiv.

Despre condiționarea istorică a viziunii de perspectivă, Strzeminski spune: „Aplicarea perspectivei tridimensionale curente, introducerea deductivă matematică a principiilor ei, a devenit posibilă datorită generalizării experiențelor situațiilor istorice ale orășenimii din secolul al XV-lea, care lupta pentru drepturile sale în cadrul societății feudale. La baza metodei deductive se găsește delimitarea obiectului și delimitarea observatorului, ceea ce reprezintă expresia creșterii forțelor orășenimii capitaliste pe baza dezvoltării schimburilor comerciale. Ultimul filozof care a folosit această metodă pentru susținerea logică a tezei cu privire la capacitatea rațiunii umane de a cunoaște lumea în mod independent, a fost Descartes. După el, metoda deductivă a fost folosită numai în scopuri opuse cuceririlor științifice, pentru întărirea hotărâului de netrecut care desparte subiectul de obiect și argumentarea concepției idealiste a lumii“¹⁵.

Exemplul tabloului văzut prin aparatul de fotografiat care, ca instrument „obiectiv“ trebuie să aducă dovezi clare în sprijinul existenței perspectivei ca „lume în sine“, exemplu atât de des invocat în discuțiile despre spațiu, nu este un argument convingător în acest caz. Fotografia, ca și pictura de perspectivă, deformează imaginea realității. Aparatul a fost constituit după principii care formează baza construcției euclidiene a spațiului. Ea înfățișează o lume nemișcată, netedă, servește chiar la crearea „viziunii monoculare“, numită pe drept cuvânt de P. Francastel „viziunea ciclopului“¹⁶.

Renunțarea la spațiul renascentist, atât de caracteristică pentru multe direcții ale picturii secolului al XX-lea, nu trebuie neapărat să însemne, în același timp, respingerea înclinațiilor naturale ale omului de a vedea realitatea în perspectivă, din moment ce realitatea ni se prezintă ca un tablou în mișcare și „binocular“

nu ca o viziune stabilă și „monoculară“, deci, viziunea aparatului fotografic.

Acceptând poziția relativismului spațiului¹⁷, respingerea perspectivei geometrice trebuie înțeleasă ca renunțarea la o convenție care, pierzându-și justificarea istorică și conceptuală (homocentrismul renascentist ca bază ideologică și empirismul renascentist ca bază metodologică) și-a pierdut și atracția ca formă artistică. De aceea, și peisajul modern, construit în pofida principiilor „conului optic“, în pofida armoniei renascentiste, este numai o expresie a dezactualizării principiilor perspectivei geometrice. Ea atestă existența unei noi viziuni asupra spațiului, a unui nou raport al omului față de natură, care este astăzi adevăr artistic, tot așa cum fusese odinioară sistemul chinezesc al „celor trei depărtări“, viziunea japoneză a peisajului cosmic, spațiul sferoidal elenistic sau, în cele din urmă, adâncimea de perspectivă a picturilor renascentiste.

III. TREI VIZIUNI ALE NATURII — DRAMATICĂ, SENTIMENTALĂ, RAȚIONALĂ

1. PANORAMA PICTURII PEISAGISTE DIN SECOLUL AL XVII-LEA. Peisajul contemporan își are rădăcinile în pictura de la sfârșitul secolului al XVI-lea și în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Această teză reprezintă un fapt istoric confirmat, care nu mai necesită astăzi comentarii suplimentare. Într-adevăr, romantismul secolului al XIX-lea, impresionismul și simbolismul, au preluat unele elemente din convenții anterioare (de exemplu, din arta Orientului Îndepărtat), dar acest fenomen era numai o influență sporadică, ca o coincidență momentană sau întâmplătoare a personajelor. Linia unitară a peisajului modern, independent de modificările ei evolutive și, în anumite momente, revoluționare, la care a fost supusă timp de trei secole, își au obârșia în pictura secolului al XVII-lea.

Ea pornește de la opera dramatică a lui El Greco¹, care ne dezvăluie panorama orașului Toledo, de la peisajele fantastice ale pădurilor din pictura manieristilor olandezi, de la spațiul tainic al peisajului lui Tintoretto (*Fuga în Egipt*) bazat pe contrastul dintre umbră și lumină, de la adâncul infinit al peisajelor sumbre ale lui Rembrandt, de la nocturnele lui Adam Elsheimer — la misticismul artei secolului al XVIII-lea și la operele expresive și romantice ale măestrilor secolului trecut.

A doua direcție, care a apărut, mai mult sau mai puțin în același timp, este reprezentată de creația unor maeștri ca : Vermeer, Ruysdael, Van Goyen, Hobbema, Koninck. În domeniul peisagist, ea este o anticipare a picturii romantice și a căutărilor coloristice apropiate de impresionism. Mulți istorici văd în acești pictori și niște precursori ai realismului secolului al XIX-lea. Această teză este relativ ușor de demonstrat, în măsura în care luăm ca principală unitate de măsură a aprecierii operei de artă concretizarea formei. Acest punct de vedere a reprezentat o ruptură importantă în critica franceză din secolul al XIX-lea, opunându-se, în numele realismului, tendințelor romantice. C. Lenormant scrie prin anul 1830 : „Duceți-vă așadar, domnilor romantici, voi care ne vorbiți fără încetare de olandezi, duceți-vă printre ei și veți vedea cum înțelegeau acei oameni imitația naturii. Oare credeți — în măsura în care respectul ne permite o astfel de comparație — că Paul Potter își picta vacile în alt mod decât picta Rafael femeile ?”³.

O a treia direcție a fost reprezentată de Poussin. El nu este numai un exponent al tendințelor clasice, reprezentant tipic al naționalismului francez, ci și un inovator în domeniul construcției tablourilor. Datorită lui s-a produs o modificare în tratarea spațiului și modelarea corpurilor geometrice din care au tras concluzii Cézanne și artiștii de după el.

Cele trei tendințe relevate aici, care, din acest moment, vor continua să existe în peisajul european pînă în zilele noastre, pot fi definite și astfel :

a) căutarea elementului supranatural în natură (El Greco, Elsheimer), supremația naționalismului și fantasticului sub aparența unei forme realiste (manieriștii olandezi), din care cauză „...lumea adevărată se află sub o mască, devine tainică și enigmatică” ;⁴

b) accentuarea relației emoționale față de natură, din care au luat naștere atât realismul, 28

cît și sentimentalismul naiv, cît și capriciozitatea peisajelor olandeze ; punctul de plecare va fi aici viziunea realității bazate pe predominarea elementelor sentimentale, legate de concepția spațiului ca „perspective de sentiment“ ;

c) construirea tabloului lumii pe baza tendințelor raționale (Poussin).

Aceste direcții nu au fost, bineînțeles, atît de strict delimitate. Clasicismul lui Poussin se combină cu barocul picturii italiene⁵. Peisajele lui Ruysdael, care dovedesc o observație pătrunzătoare a naturii, conțin și elemente de dramatism și iraționalism. Peisajele manieriste ale lui Gillis van Coninxloo anunțau, prin capriciozitatea lor, peisajul olandez, așa-numitul „paysage intime“ ; uneori ele sînt o expresie a „realismului liric“⁶ în ambele cazuri. Un caracter duplicitar are și realismul lui Meindert Hobbema. Uneori lasă impresia unui artist nu prea dotat cu fantezie, mai ales atunci cînd redă o secțiune de realitate cu o doză atît de mare de obiectivitate față de motiv, încît sugerează prin acestea o lucrare aproape naturalistă. Această idee este contrazisă de minunata *Alee din Middelharnis*, care face parte din cele mai renumite opere ale peisajului olandez. Artistul se rupe total de viziunea naturalistă a lumii. El deschide în fața privitorului adîncimea nesfîrșită a spațiului care acționează puternic prin intermediul metaforei incluse în conținutul ei poetic. Aleea pitorească este un drum concret care străbate un peisaj real — dar și o aluzie la drumul vieții umane. Legăturile reciproce dintre direcții aparent diferite în pictura din prima jumătate a secolului al XVII-lea sînt, de fapt, mult mai profunde. Ele șterg delimitările din orice clasificare a picturii acelei perioade și mai ales a clasificării bazate pe diferențierea stilistică : baroc, manierism, începutul clasicismului și realismul. Se pare că abia definirea raportului artistului față de natură, analiza modului de trăire și redare a peisajului, analiza pro-

blemelor de conținut și emoționale, precum și trăsăturile artistice ale diverselor direcții ne permit delimitarea acestor direcții, care se caracterizează prin dominarea dramatismului (și idealismului), sentimentalismului, raționalismului.

2. PEISAJUL IDEALIST. Aici trebuie să includem stilul arcadian al peisajelor lui Giorgione, misticismul naturii spiritualizate al lui El Greco, misterul operelor sumbre ale lui Tintoretto, luminozitatea panoramelor largi ale Campaniei romane din operele lui Claude Lorrain și, în sfârșit, caracterul idilic și melancolia viziunii romantice a lui Elsheimer.

Creația acestui artist se înrudește parțial cu peisajele capricioase ale lui Rembrandt și cu lucrările prietenului său Rubens. Adam Elsheimer a fost un cîntăreț liric al naturii cufundată în liniștea serii, înfățișată în momentele unei odihne fericite. El vedea în natură armonia perfectă care corespundea armoniei universului. În cunoscuta *Fugă în Egipt* cerul înstelat străbătut de Calea lactee este o compoziție de lumini și umbre la fel de armonioasă ca și vegetația abundentă din primul plan sau suprafața pitorească a lacului.

Această concepție idealistă a naturii ne întîmpină din nou în vederile utopice ale lui Reinhardt și Koch. O dezvoltare ulterioară a primit-o apoi în peisajele preromantice ale lui Caspar David Friedrich și în operele epigonilor acestuia.

3. VERMEER, RUYSDAEL, VAN GOYEN, VAN DE VELDE. Pe Vermeer este greu să-l includem printre peisagiști. De fapt, poate fi luată în considerație numai una din operele lui, *Vedere din Delft*, și, într-o oarecare măsură, *Străduța*, dar, în afară de acestea, Vermeer ocupă o poziție specială în istoria picturii peisagiste. Caracterul concret al redării obiectelor, acuitatea observației îl situează în rîndul

celor mai renumiți peisagiști. Minunea măiastră a perspectivei aerului, definirea profunzimii cu ajutorul luminii și culorii, saturarea spațiului cu culoare, ceea ce face ca obiectele din interiorul ei să înceapă o existență de sine stătătoare în lumina unei realități noi, picturale — dovedesc prezența unor elemente proprii impresionismului în opera sa⁷. Legătura dintre lucrările lui Vermeer și arta franceză din secolul al XIX-lea este un fapt dovedit. *Vederea din Delft* a fost pentru impresioniști, după cum spune Walicki, „...demnă aproape de o apoteoză, atît de puternic au reacționat față de acest tablou Monet, Pissarro și Sisley“⁸. Mai există încă un motiv pentru care iluzia profunzimii tablourilor lui Vermeer poate fi comparată cu spațiul din peisajele contemporane. *Străduța* creează în primul moment impresia unui tablou pictat după principiile perspectivei geometrice. Dar știm că artistul nu putea observa căsuța natală decît de la această distanță mică, că nu există nici o modalitate de a cuprinde cu privirea tot peisajul. Desfășurarea mult mai largă a peisajului, mai mult decît ar permite existența unui singur punct fix de observație, este o dovadă a viziunii panoramice, în care ochiul, ca un reflector, cuprinde toată suprafața întinsă. În timpul călătoriei sale, își notează impresiile pentru a le trece pe pînză, dar nu într-o formă absolut identică. Eliminarea unor impresii și aranjarea lor ține de imaginația artistului. Ea tinde spre unificarea a două „clișee“ cu vederea aceleiași străduțe. Pe unul din ele se află amintirile din copilărie legate de ele, a doua prezintă în cel mai obiectiv mod cu putință starea actuală a clădirii. De aici dispoziția specifică spre lirism de care este îmbibată viziunea realistă a lui Vermeer.

De pictura olandeză a secolului al XVII-lea sînt puternic legate două școli naționale de peisagiști care ne introduc în problematica artei contemporane — „Școala de la Barbizon“,

din Franța și „The Norwich Society of Artists“ din Anglia, care a apărut ceva mai devreme. Iată care sînt reprezentanții de frunte ai acestor două grupări.

Théodore Rousseau (1812—1867) pornește de la studierea creației lui Dujardin și a lui Adriaen van de Velde. Într-o perioadă ulterioară se manifestă și interesul lui pentru Ruysdael, căruia îi datorează redescoperirea unui adevăr atît de important pentru peisajul secolului al XIX-lea : „...fragmentul de natură poate fi o expresie a dispoziției pictorului“⁹.

John Crome (1794—1842), întemeietorul „Școlii de la Norwich“ și-a ales drept mentor și inspirator pe Hobbema, deci pe un reprezentant al peisajului care apare cu obiectul clar definit. Desigur că ultimele cuvinte rostite de Crome pe patul de moarte : „Oh, Hobbema, my dear Hobbema, how I have loved you“¹⁰, își aveau explicația lor.

Cînd romanticii au lansat lozinca contactului direct cu natura, au făcut apel la exemplul olandezilor. Recenzentul revistei „Revue de Paris“ atrage atenția asupra acestui fapt în anul 1843, avansînd postulatul compunerii peisajului „dans la nature“¹¹. În deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea au fost precizate chiar numele acestor artiști, pe care critica franceză era înclinată să-i considere precursori ai romantismului. Discutînd despre salonul din Paris din 1936, reporterul de la „L'Artiste“ scria : „Au fost amintiți Ruysdael, Van de Velde, acești poeți, acești pictori ai naturii și s-a apelat la ei pentru inspirație“¹². Mai ales operele primului dintre artiștii enumerați aici se bucurau de o apreciere deosebită la Paris. Aceasta se datorează printre altele și faptului că tablourile lui Ruysdael precizau foarte clar unele din principiile programului ulterior al romantismului, astfel încît ele puteau fi corelate fără jumătate a secolului trecut. Această teză este

perfect ilustrată de *Cimitirul evreiesc*: ruinele templului, mormintele funerare împrăştiate pitorească pe terenul vălurit, norii involburati, curcubeul desfăşurat pe cer, mormintele scufundate în pământ pe fundalul vegetaţiei abundente şi plină de viaţă. Toate aceste accesorii, menite să accentueze contrastele, să sublinieze contopirea elementelor mişcării şi staticului, sugerînd caracterul excepţional al dispoziţiei sufleteşti, se regăsesc uneori în întregime în concepţia romantică asupra peisajului.

Motivaţia pe care o avansează romanticii francezi, analizînd creaţia lui Ruysdael, se sprijină şi pe dorul, atît de tipic pentru romantism, după fenomene nedefinite, care străbat în conştiinţa pictorului prin intuiţie şi sentimente. Şi tocmai în Ruysdael ei îl vedeau pe „...artistul muncit de pasiunea poetului pentru lucrurile necunoscute şi fără sfîrşit”¹³.

Raportul modificat faţă de natură, care îşi va găsi continuatori în peisajele expresive ale secolului al XIX-lea şi îşi găseşte un corespondent chiar şi în peisajul dinamic al artei contemporane — este reprezentat de Van Goyen. Contrastele de umbră şi lumină ne permit să facem o apropiere între arta lui şi cercul lui Rembrandt¹⁴. Tabloul *Doi stejari* (1641) prin dinamica crengilor involburate, prin răsucirea dureroasă a coroanelor ne aminteşte de creaţia lui Van Gogh. El se apropie, de asemenea, de peisajele dramatice ale lui Vlaminck (*Copaci bătrîni*, 1939).

O mare parte din lucrările consacrate tematicii marine se apropie mai mult de tablourile istorice baroce, decît de peisajul înţeles ca un fragment de natură de sine stătător. Ele reprezintă repetarea unor scene de luptă caracteristice acestei epoci cu deosebirea că, de astă dată, cîmpul de luptă a fost mutat de pe uscat pe mare. Este greu să vorbim aici de un raport al omului faţă de natură, din moment ce ea nu este decît un simplu fundal al acţiunii dominante din tablou.

În afara scenelor istorice și de gen (vederi din porturi în care accentul principal se pune pe descrierea amănunțită a vaselor), la începutul secolului al XVII-lea apare o categorie aparte de picturi cu tematică umană, consacrată, în exclusivitate, peisajelor maritime, reprezentată, printre alții, de Adriaen van de Velde și Jacob Ruysdael. Tablourile lor îndeplinesc una din condițiile de bază ale peisajului marin contemporan pe care Delacroix l-a definit în *Dicționarul artelor plastice* ca redare a „gigantescului sau a profunzimii“.

La fiecare din cei doi artiști, acest „gigantesc“ al spațiului mării capătă o expresie diferită. La Van de Velde valurile se contopesc prietenoase cu țărmul, formînd tabloul calin al plajei, înrudit, întrucîtva, cu viziunea impresionistă. La Ruysdael, marea este un element amenințător, așa cum o vor vedea și romanticii, așa cum o va înfățișa Delacroix în *Barca scufundîndu-se lîngă țărm* (1862). Tablourile cu tematică marină, invocate pentru exemplificare pînă aici, merită o atenție apreciabilă și din punctul de vedere al construirii spațiului care se sprijinea pînă acum pe încadrarea în fișii, amintind de caracterul panoramic al tablourilor impresioniste. Am dat astfel peste un fenomen, a cărui prezență este atestată și în opera lui Vermeer.

4. POUSSIN — ÎN CAUTAREA „LUCRURILOR ORÎNDUITE“.

Încercînd să definim legăturile dintre arta olandeză a secolului al XVII-lea și teoriile filozofice dominante în această perioadă, trebuie să menționăm teoriile panteiste ale lui Spinoza. Dacă s-ar încerca depistarea influențelor filozofice din opera lui Poussin, comentatorul picturii lui le-ar găsi în raționalismul francez, mai ales în reprezentantul său principal, Cartesius. Această teză este confirmată de toată arta lui Poussin, precum și de următoarea declarație a artistului, dintr-o scrisoare scrisă

în 1642 lui Chantelou : „Înclinațiile mele naturale îmi poruncesc să caut lucrurile orînduite și să le iubesc, să fug de neclaritate care îmi este tot atît de potrivnică și de vrăjmașă, pe cît îi este de potrivnică și de vrăjmașă lumina întunericului“¹⁵.

Urmărind claritatea construcției, artistul a evitat monotonia. Disciplinarea formală, tipică pentru peisajele sale, rezultă din tendința menținerii armoniei generale a tabloului ; o armonie interioară, pe care uneori o ascundea intenționat, fără să dea înapoi nici în fața aparențelor de cazualitate ¹⁶. De monotonie îl ferea și cultul pe care îl nutrea pentru frumosul din natură. Însă redarea caracterului unitar al naturii nu este sensul principal al artei sale. Acesta este numai punctul de plecare, în timp ce efectul final conducea la organizarea impresiilor produse de natură în conformitate cu principiul clasic al armoniei și echilibrului.

Creația lui Poussin este apreciată, de regulă, cu două unități de măsură. Una este a muzeologilor. A doua rezultă din cercetările istoriei și criticii de artă actuale. Prima se străduiește să definească poziția lui Poussin în funcție de barocul italian și pictura olandeză a secolului al XVII-lea. A doua este folosită pentru definirea importanței acestui artist pentru arta plastică a secolului al XIX-lea și al XX-lea.

În aprecierea muzeologilor, rolul actual al lui Poussin constă în poziția independentă față de curente artistice dominante din acea perioadă. Dar aceeași rezervă a fost păstrată aproape în egală măsură de Claude Lorrain, și totuși peisajele lui Lorrain nu fac parte din lucrările de cotitură, deși mulți artiști de seamă ai secolului al XIX-lea vor face apel, de nenumărate ori, la autoritatea sa (Constable, Turner ș.a.). Ipoteza după care meritele lui Poussin se leagă de crearea unor categorii de stil este, de asemenea, îndoielnică. Și în acest caz, ponderea descoperirilor lui Poussin, care au grăbit dezvoltarea clasicismului, poate

fi comparată cu aportul cuceririlor „impresioniste“ („luministe“) ale lui Lorrain, care constau în folosirea unei luminozități nemaiîntâlnite¹⁷.

Rolul istoric al lui Poussin și actualitatea artei sale constau în inițierea picturii „constructive“. Aceasta este o problemă mult mai largă decât noțiunea de stil. De la Poussin începe o linie întreagă de artiști — mari constructuri, care în etapele următoare este ilustrată de numele lui Cézanne, Seurat, Gris¹⁸. O teză asemănătoare este avansată de A. Lhote, care scria despre legătura lui Poussin cu arta lui Seurat și cu cubismul lui Juan Gris¹⁹.

Poussin inițiază, și în cadrul picturii peisagiste, o nouă concepție a spațiului²⁰. Aceasta renunță la modelele perspectivei geometrice deși ar fi greu să afirmăm că, în acest caz, s-a produs o ruptură totală față de sistemul renascentist al redării profunzimii tabloului.

Spațiul în peisajele lui Poussin nu este un pustiu în care obiectele au o existență de sine stătătoare. Nu reprezintă nici culisele scenei pe care se desfășoară acțiunea. Nu este ceva îndepărtat și cețos, menit să îndulcească asprimea contururilor. Tocmai prezența obiectelor ajută la definirea spațiului și invers — spațiul influențează proporțiile dintre ridicături și suprafețele plane, îmblânzește expresivitatea prea mare a liniilor, definește arhitectura construcțiilor. El este un element de legătură, lipsit de particularități care limitează dezvoltarea liberă a formelor. Renunțarea la „spațiul limitat“ (*espace limité*)²¹ a deschis în fața artei lui Poussin, în pofida rigorilor stângănitoare ale armoniei clasice, noi posibilități de compunere liberă a peisajului²².

Experiența sa îndelungată l-a condus pe artist la descoperiri epocale. Inițial, peisajul nu era pentru Poussin decât locul acțiunii, scena pe care se produceau eroii povestirilor sale religioase. „Această rezolvare se deosebește de lucrările din ultima perioadă, în care

acțiunea omului nu mai este izolată (de fundalul peisagist) și cu atât mai puțin opusă față de natură²³. Tocmai din această confruntare a omului cu natura a apărut noua concepție a peisajului, expresie „...a noului raport al omului față de lume, atât în planul percepției cât și al imaginației”²⁴.

Bleu-ul constituie culoarea de bază a picturii franceze — afirmă Grete Ring²⁵ și explică aceasta prin înclinația națională a francezilor spre folosirea azuriului. În sprijinul tezei sale, Ring recurge la exemple din Poussin, Quentin de la Tour, Cézanne, impersioniști. Este greu să stabilim justetea observației în sine și, cu atât mai mult, concluziile trase pe baza ei ni se par destul de problematice. Bleu-ul este culoarea spațiului, „... îi atrage pe oameni în infinit, trezește în ei dorul cunoașterii pure, suprasenzoriale”²⁶. Dacă pe marginea acestei afirmații se poate aborda tema riscantă și greu de demonstrat a „înclinațiilor naționale” ale oricărei grupe de artiști, atunci acea „înclinație” înnăscută va fi pentru arta franceză tendința de a crea pictura spațiului. Abia ca o consecință a căutărilor în domeniul spațiului, gama de tonuri a tablourilor ne indică drept dominantă nuanța azuriului cerului. Tocmai de aceea azuriul, ca definire a profunzimii, depărtării infinitului, a devenit culoarea preferată a lui Poussin. După expresia lui Goethe, azuriul, atingând tonul său cel mai pur, devine „un nimic distrugător” (*ein reizendes Nichts*)²⁷. El este deci expresia pustiului, a desființării vieții reale, aluzie la trecerea veșnică. În pictura lui Poussin, aceste aluzii, cuprinse în însăși simbolică azuriului, iau uneori și forme concrete: clepsidra ca semn al trecerii timpului, ruinele ca pildă a instabilității bunurilor temporare, în sfârșit, cel mai puternic acord care exprima același conținut — *et in Arcadia ego*. Raționalismul, care influențează claritatea și încărcătura constructivă a peisajelor lui Poussin, nu-l ferește total de simbolism²⁸.

El a reprezentat, e drept, un curent secundar, în afara sferei intereselor lui principale dar era, în același timp, destul de atractiv pentru a atrage atenția artistului asupra existenței unei lumi tainice, în care domnește cu puteri depline „ein reizendes Nichts“.

IV. DE LA CONTEMPLAREA NATURII LA PEISAJUL IMAGINAȚIEI

1. PROTOROMANTISMUL. Artă secolului al XVII-lea, în special creația măștrilor olandezi, se adresa direct naturii. În natură se găsea inspirația, se învăța compunerea culorilor distribuiea luminii, folosirea unui nou element spațial : bolta cerească.

Pictura peisagistă din secolul următor pornește, într-adevăr, de la realitatea concretă, existentă, dar tabloul din natură devine tot mai adesea un simplu pretext pentru dezvoltarea stărilor psihice ale artistului. Treptat, granița dintre lumea reală și lumea imaginată se șterge. Urmează un proces de idealizare a peisajului. Acest proces este însoțit de modificarea dispoziției sufletești : dramă, lirism, melancolie. Se face simțită, pentru prima dată, exaltarea romantică, apelul romantic ca inspirații poetice, viziunea romantică a spațiului cosmic. Descoperim, în sfârșit, primele manifestări ale „realismului romantic al luminii (care trebuie deosebit de realismul romantic al faptelor concrete din natură) ; prin relații reciproce, se trasează drumul de la Wilson, Turner, Constable — la materialismul insesizabil al impresioniștilor”¹. Această lumină clipește cu o strălucire tainică în tablourile lui J. Wright, T. Girtin, W. Blake,

9 C. D. Friedrich și ale multor alți „protoro-

mantici“ din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

În arta secolului al XVIII-lea, voi accentua numai trei fenomene, care par să aibă o pondere specială în dezvoltarea ulterioară a picturii peisagiste. Primul este reprezentat de F. Guardi. Operele lui pot fi incluse în categoria peisajului poetic. Uneori, ele sînt pline de încordare. Conțin o puternică încărcătură dinamică. Tocmai de aceea, arta lui Guardi a putut fi considerată de unii cercetători ca o prefigurare a peisajelor expresive și „de impresie“ ale lui Pisis și Oskar Kokoschka². Este o chestiune discutabilă, chiar riscantă, totuși demnă de atenție.

A doua direcție este rezultatul căutărilor picturii franceze, reprezentată în special de trei nume: Watteau, Fragonard, Chardin. Ei creează peisaje imaginare care prevestesc, în același timp, apariția sentimentalismului (și realismului), a școlii de la Barbizon, a fantasticului romanticilor și a luminozității plein-air-urilor picturii impresioniste.

A treia problemă este legată de dramatismul operelor lui Fuseli, Blake și Caspar David Friedrich. Ea ne conduce la expresionismul modern al lui Van Gogh și Munch³. Refugiul lor în ținutul visării, în care visul sau halucinația devin o a doua realitate, a deschis drumul care duce spre suprarealismul contemporan.

Aceste căutări diverse, născute din tradiții diferite, dezvoltate pe baza experienței diferite a atelierelor, formează împreună fenomenul definit sub numele de protoromantism⁴. Acesta este primul conflict între libertatea imaginației și disciplina gândirii, între pictura bazată pe senzații și arta controlată de doctrinele estetice. La periferia acestui curent își face apariția și peisajul utopic.

2. GUARDI — VIZIUNEA IMPRESIONANTĂ A VENETIEI. Antonio Canal și Francesco

Guardi : doi maestri ai peisajului citadin. Dar, în timp ce primul era îndrăgostit de perspectivele îndepărtate, de spațiile largi, construite cu o grafică lineară — cel de-al doilea reprezintă un temperament mai „pictural”. Se interesează și el de tematica arhitectonică, dar, înainte de toate, dorea să dea aer Veneției, să dea soare Veneției, bună dispoziție Veneției. Notarea grăbită a impresiilor momentane, a reflecției trecătoare a luminii pe suprafața apei, a soarelui scînteind pe pereții caselor — toate acestea ne permit să-l includem în curentul picturii de impresie. Datorită curajului cu care sînt distribuite lumina și culoarea, lucrările lui creează uneori iluzia „unui fantastic irealist” și „a unei expresii dramatice”⁵, care se abat mult de la maniera dulceagă a rococoului.

Guardi renunță la metoda scurtării perspectivei. El desfășoară pînă la infinit adîncimea tablourilor (de exemplu *Insula San Giorgio*). Șterge ascuțimea conturilor, dematerializează obiectele. Ele sînt scufundate în ceață, inundate de lumina blîndă a soarelui care apune. Tabloul lui *Gondola în lagună* a fost comparat de F. Fosca cu pictura lui Whistler⁶, care operează în mod asemănător în perspectiva aerului și culorii. Această lucrare ne duce cu gîndul și la peisajele cosmice din Orientul Îndepărtat. Este vorba, deci, de o lucrare inovatoare, datorită iluziei romantice a spațiului nesfîrșit și neclarității impresioniste a luminii și culorii.

Pentru a înțelege mai bine particularitatea poziției lui Guardi, putem face o comparație între opera lui și opera altui reprezentant de frunte al grupării realiste italiene din secolul al XVIII-lea, cu Bernardo Bolotto, nepotul lui Antonio Canal. O comparație interesantă a fost făcută de M. Wallis : „La Belotto — ...nu există o perspectivă a aerului dar există o strictă delimitare a luminii și umbrei. Clădirile se reliefează clar pe fundal, sînt desenate cu con-

tururi clare, ne sar în ochi ca niște corpuri geometrice palpabile. La Guardi, dimpotrivă, aerul însoțit și lumina răspîndită pretutindeni șterg liniile, dematerializează contururile, fac din ele ceva în sensul viziunilor hipnotice. Belotto nu cunoaște decît un singur fel de lumină : lumina egală și puternică a zilei. Guardi preferă, în special, amurgurile capricioase, razele piezișe ale apusului, strălucirea neliniștită a pereților galbeni sau roz, ciocurile albe ale gondolelor, cămășile și vîslele albe ale gondolierilor... Vederile lui Guardi scînteiază și se schimbă ca niște povești. Vederile lui Belotto sînt concrete, precise, exacte — ca niște documente⁷.

3. PEISAJELE IMAGINARE ALE LUI WATTEAU. Acestea sînt scene din *commedia dell'arte* italiană. Apar aici toate personajele tradiționale : Arlequino, Colombina, Pantalone, Mezzetino, Pierrot... Mișcarea oamenilor este, de fapt, un gest al actorilor, silueta copacilor o linie a rococo-ului, frumusețea naturii — aranjamentul pitoresc al grădinilor palatelor. Dar dacă privim mai mult timp compoziția ca întreg, după ce ne lăsăm pe de-a-ntregul cîștigați de farmecul acestor rafinate „fêtes galantes“, ne dăm seama cîtă dreptate are R. Huyghe cînd spune : totul în ele este posibil, dar, în același timp, ireal⁸. Confruntarea permanentă dintre lumea realității și a fantasticului, operarea neobosită cu concretul și ficțiunea formează esența vederilor sale lirice asupra naturii. Ele sînt însoțite de combinarea armonioasă a culorilor care răsună ca niște acorduri de muzică și dans⁹.

Ștergerea graniței între vis și realitate, atît de caracteristică pentru Watteau, se reflectă și în însăși construcția tablourilor. Aici ea rezultă din contopirea materialității fenomenelor din primul plan cu spațiul imaginar¹⁰. Această materialitate este, însă, departe de naturalism. În operele lui Watteau obiectul nu

reprezintă copia realității. El este numai înrudit cu obiectul real. Avem de a face aici cu „abstractizarea obiectului exprimată prin pură poezie“¹¹.

Watteau și, alături de el, Fragonard și Chardin, sînt principalii reprezentanți ai picturii emoționale în arta franceză a secolului al XVII-lea. Acest principiu a fost formulat de Chardin: nu se pictează cu culorile. „De culori ne folosim doar, dar pictăm cu sentimentul“¹². Accentuarea laturii emoționale a operei de artă, a capriciozității, a misterului luminii, a armoniei culorilor, a pitorescului peisajului — toate acestea prevestesc epoca romantismului. Ea este o prefigurare a peisajului imaginativ, în care fantezia artistului joacă un rol mai mare decît trăirea nemijlocită a naturii. În acest caz, meritul principal revine maestrului din Valenciennes. Căci tocmai Watteau „...a efectuat o cotitură în arta tradițională a secolului al XVII-lea, o cotitură la fel de puternică cum au făcut impresionistii în 1863. A introdus dintr-o dată sentimentul libertății într-un secol plin de conformism“¹³.

4. FUSELI ȘI BLAKE — CARACTERUL VIZIONAR, MISTICISMUL, SIMBOLISMUL, SUPRAREALISMUL. S-a încetățenit părerea după care peisajul englez contemporan, care pornește, în principal, de la operele lui Thomas Gainsborough, este și o moștenire a „Școlii de la Norwich“, care își datorează dezvoltarea activității lui John Crome (cel Bătrîn). În sfîrșit, că el reprezintă o continuare a căutărilor lui Alexander Cozens, pe care Constable îl numea: „unul dintre cele mai mari genii care se ocupă de peisaj“¹⁴.

Nu putem nega meritele acestor artiști cu o poziție solidă în istoria artei plastice engleze actuale. Dar este totuși greu să-i considerăm mari inovatori, prevestitori ai unei noi epoci în istoria picturii peisagiste. Acest rol a revenit unor creatori care se interesau numai

lateral, marginal, de peisaj. Adică lui William Blake, Henri Fuseli (elvețian de origine, puternic legat de mediile engleze) și lui John Martin. Viziunile apocaliptice ale acestuia din urmă, ca și animalistica lui George Stubbs au exercitat o influență considerabilă asupra dezvoltării ulterioare a romantismului englez.

O atenție deosebită merită și John Russel. În jurul anului 1789 făcea observații astronomice la observatorul din Greenwich. Vederea topografică a suprafeței lunii, creată în această perioadă, este un exemplu uimitor de peisaj cosmic în sens modern. Ea dovedește paralelismul dintre căutările artei și științei. În ceea ce privește mijloacele formale, face față cu succes celor mai îndrăznețe experimente ale artei plastice actuale.

Peisajul cosmic al lui Russel pornește de la cuceririle științelor exacte, în timp ce spațiul „cosmic” al tablourilor lui Blake este o creație a imaginației.

Conflictul între Dumnezeu și natură, între spirit și materie, între „spiritual man” și „natural man”¹⁵ a fost rezolvat de Blake în favoarea forțelor supranaturale. Aceste eforturi și-au pus pecetea pe toată creația sa. Pretutindeni întâlnim o formă dinamică, plină de tensiune dinamică, accentuată de asprimea contrastelor de lumini și umbre.

Deși în operele lui Blake peisajul joacă un rol secundar, merită totuși atenție, prin faptul că a introdus în tablourile sale un fundal din lumea viselor, halucinațiilor, a fantasma-goriilor romantice. Atunci când Blake abordează direct fenomenele naturii, acestea — copacii, cerul, marea, stîncile — se dematerializează. Aceste procedee sînt în conformitate cu caracterul său de simbolist mistic¹⁶. Ele servesc în special pentru exprimarea dispoziției sufletești. Se apropie de precizarea ideilor. Reprezintă un produs al imaginației exaltate.

Aceeași manieră de tratare a naturii se va observa și la romanticii secolului al XIX-lea.

Încă și mai clar apare acest fenomen în peisajele iraționale din secolul al XX-lea, în care accentul principal se mută din lumea fizică pe definirea stărilor psihice ale artistului. Un astfel de caracter va avea *Copacul absolut* al lui René Magritte. În arta engleză contemporană, acest tip de peisaj prinde viață în operele lui Henry Moore¹⁷. Tot în categoria peisajului-idee, a peisajului dematerializat, pot fi incluși și *Copacii* lui Mondrian apăruti cam prin 1910.

Contrastele romantice, combinarea neobișnuită a elementelor concrete și ireale, caracteristică suprarealismului, dinamica luminii, formează și esența artei lui Fuseli¹⁸. Din acest punct de vedere, el se apropie de viziunea picturală a lui Blake, reprezentînd o completare importantă pe linia peisajului imaginativ englez. Refuzul concretizării fenomenelor naturii și preponderența factorilor psihici îl conduc pe W. Hofmann la afirmația că Fuseli „...se află la începutul liniei de dezvoltare, care, prin intermediul lui Daumier, ajunge pînă la expresionism și, în ultimă instanță, la Kandinsky și la concepția sa spiritualistă asupra lumii...” După părerea autorului, în privința caracterului vizionar, Fuseli se aseamănă cu creația lui P. Klee, pentru care „...Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar”¹⁹.

5. C. D. FRIEDRICH. Acest artist reprezintă o direcție irațională, înrudită cu căutările englezilor. El realizează consecvent programul picturii bazate pe principiul „naturii spiritualizate”²⁰. Preia deci una din tezele de frunte ale romantismului, după care opera de artă trebuie să fie „subiectivă, trebuie să fie un simbol a propriului eu (al artistului), trebuie să rezulte din sentimentul infinitului”²¹.

Infinitul se referă atît la profunzimea peisajului bazat pe observarea fenomenelor naturii (*Luncile de lângă Greifswald*, *Peisaj cu curcubeu*), cît și la profunzimea peisajului imaginar, care deschide, în fața privitorului, perspectiva

spațiului cosmic (de exemplu, *Femeia și bărbatul în lumina lunii*, 1819 ; *Odișna la cositul fiului*, *Crucea de pe culmea stîncii*). El merge mai departe, în depărtarea fără sfîrșit. O măsură a distanței poate fi aici coama valurilor mării, copacii singuratici, dealurile văduvite de vegetație sau căpițele de fîn izolate pe luncă asemenea unor conuri vulcanice.

„Fericirea este acolo unde nu sîntem noi”²². Credința în fericirea tainică, ascunsă adînc privirilor noastre, căutarea bucuriilor suprasenzoriale — devine una din trăsăturile tipice ale preromantismului. De aici rătăcirea prin peisajul idealizat, de aici fuga în țara viselor, de aici, în sfîrșit, permanenta întoarcere la imaginație, fantastic, la căile întortocheate ale subconștientului. Peisajele lui Friedrich, bazate pe aceste principii, demonstrează depărtarea de natură, în pofida exactității în reprezentarea obiectelor din primul plan. Operele lui sînt peisaje ale stărilor sufletești ale artistului, reprezintă acea tînjire, caracteristică pentru arta germană ulterioară, după exprimarea „das Geistige in der Kunst”.

Friedrich deschide, printre primii în Germania, drumul care duce la romantismul și expresionismul contemporan. Căutările lui au legătură și cu lucrările norvegianului J.C. Dahl, reprezentant al peisajului romantic timpuriu scandinav cu trăsături expresive. O direcție apropiată va fi continuată în peisajele sale dramatice de Edvard Munch²³.

Obiectul este numai un pretext. Fidelitatea față de model — un naturalism aparent. Pentru Friedrich „romantizarea”, în conformitate cu definiția dată de Novalis, constă în atribuirea unui sens superior lucrurilor obișnuite, în atribuirea demnității necunoscutului lucrurilor cunoscute, a infinitului — lucrurilor finite²⁴.

6. UTOPIA. Fenomenele alese de mine și care țin de protoromantism, nu ilustrează în-

treaga problematică a picturii peisagiste de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Concepția interesantă — dar fără prea mare importanță pentru arta plastică actuală — a peisajului utopic rămîne în afara observațiilor mele.

Acest tip de peisaj ca rezultat al cercetărilor sau supozițiilor referitoare la prima formă de organizare a vieții în comun, s-a născut ca efect al căutării vestigiilor „naturii arhaice” expresie a dorului după legendara „vîrstă de aur”, după ținutul de basm al fericii veșnice, după organizarea socială ideală a lumii antice.

Cît de ireală era viziunea utopică a naturii ne dovedește și modelul „plantei arhaice” descoperit de Goethe. Goethe scria despre ea într-o scrisoare către Charlotte von Stein : „Die Urfplanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, über welches mich die Natur selbst beneiden soll”²⁵. Ceva asemănător va întreprinde și August Strindberg peste o sută de ani pe organismul viu al florilor.

Teoriile utopice științifice și social-politice au avut și consecințe estetice, în special în domeniul literaturii (Albrecht von Haller, Salomon Gessner, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe și alții). Ei sînt urmați și de artele plastice care dau expresie tendințelor utopice, printre altele, în peisajele idealizante ale lui Johann Christian Reinhart (1761—1847) și ale lui Joseph Anton Koch (1768—1839).

V. ROMANTISMUL

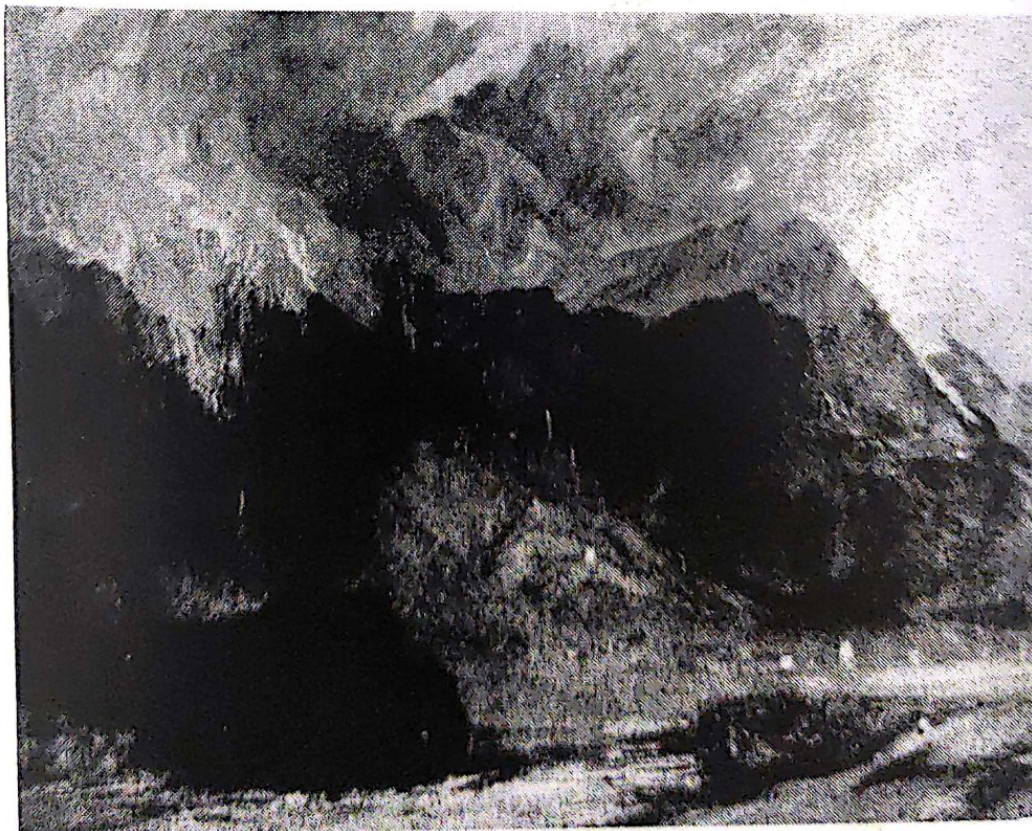
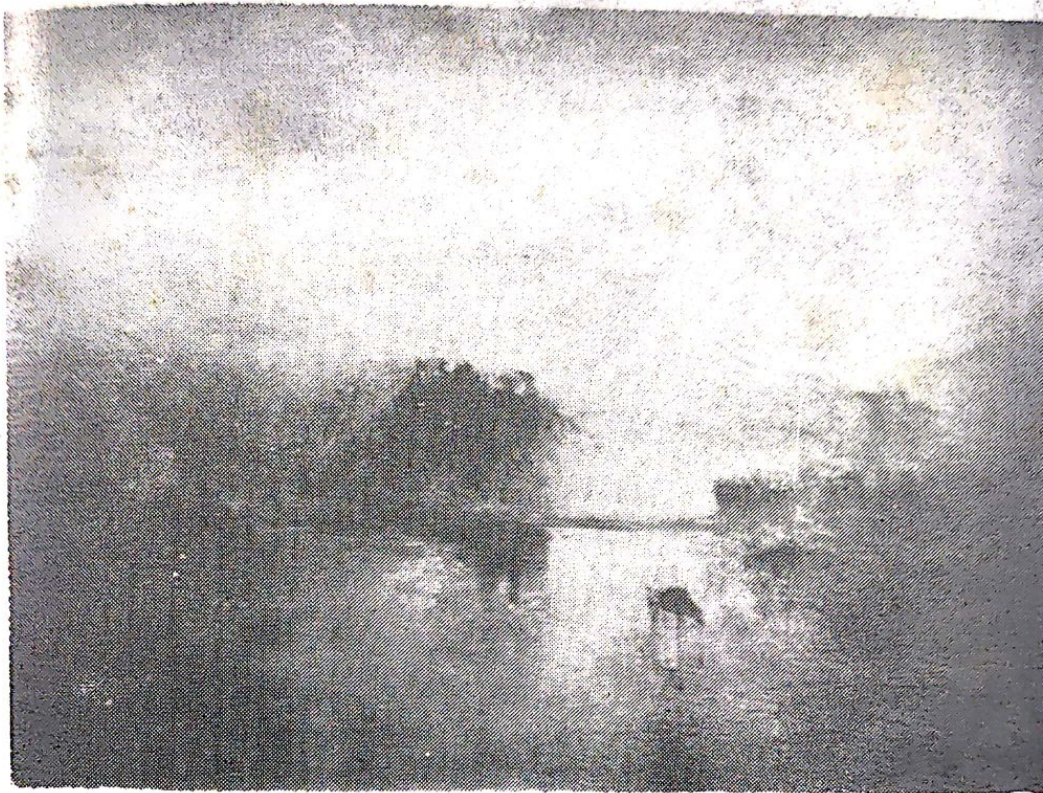
1. „L'HOMME DE LA NATURE“. Teoria peisajului romantic timpuriu din Franța, teorie care și-a găsit expresia în operele pictorilor de la Barbizon, poate fi ilustrată și prin exemplul creației critice a lui Théophile Thoré-Bürger. Dintre toți scriitorii vremii, el era cel mai puternic legat de pictura de plein-air, cel care și-a exprimat cel mai complet opiniile cu privire la relația dintre artist și natură.

„Dragostea pentru natură este întotdeauna decisivă în progresul artei și în succesul ei social“¹; dezvoltând această idee, Thoré încearcă să identifice forțele naturii cu forțele vitale ale omului. El credea profund în unitatea indestructibilă a omului și a naturii. „Cine îl înțelege bine pe om, înțelege și natura, și invers“.² În această afirmație se manifestă tendința romantică de „a convinge“ cu glasul copacilor și foșnetul vântului, tendința de „integrare sentimentală“ în dispoziția peisajului.

Teza inovatoare, pentru acele timpuri, cu privire la caracterul relativ și subiectiv al frumosului (*beau relatif, beau accidentel, tout est beau à un moment donné*) a fost acceptată în arta plastică a secolului al XX-lea. Motivându-și poziția, Thoré argumentează că în definirea expresiei operei de artă rolul decisiv revine subiectului, nu obiectului, persoana care privește este cea care decide, depărtarea ei de

V
J. WILLIAM TURNER, *Norham Castle*, după 1835

J. WILLIAM TURNER, *Monte Rosa*, 1836



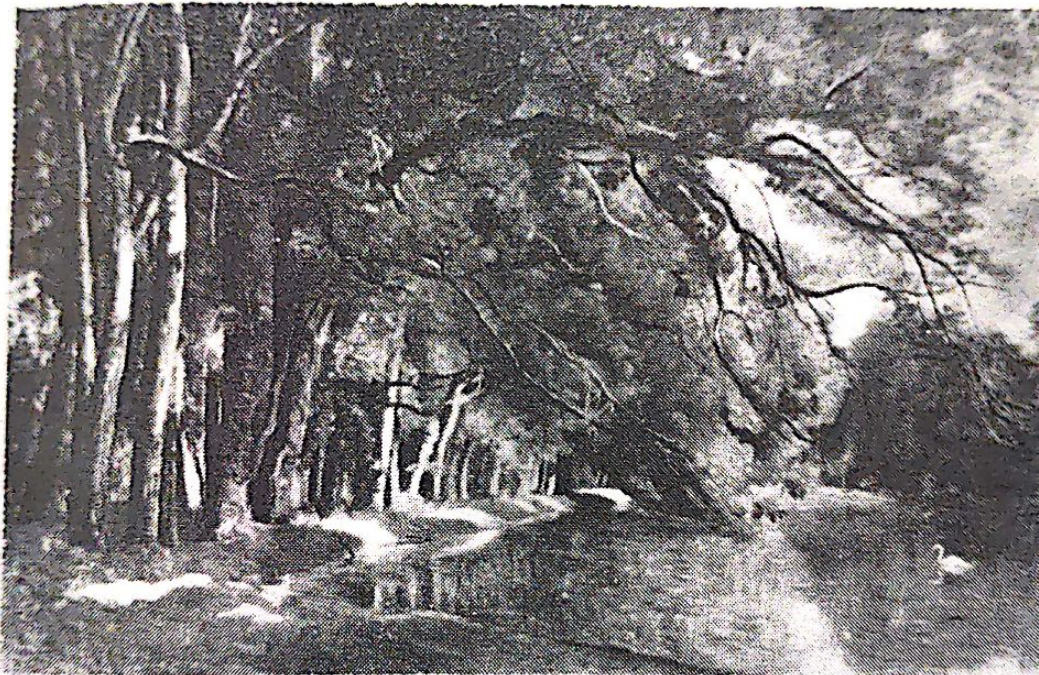


EUGÈNE DELACROIX, *Barcă scufundându-se lângă țarm*, 1862

JOHN CONSTABLE, *Peisaj*, 1831

CAMILLE COROT, *Heleşteul din Montefontaine*, 1862

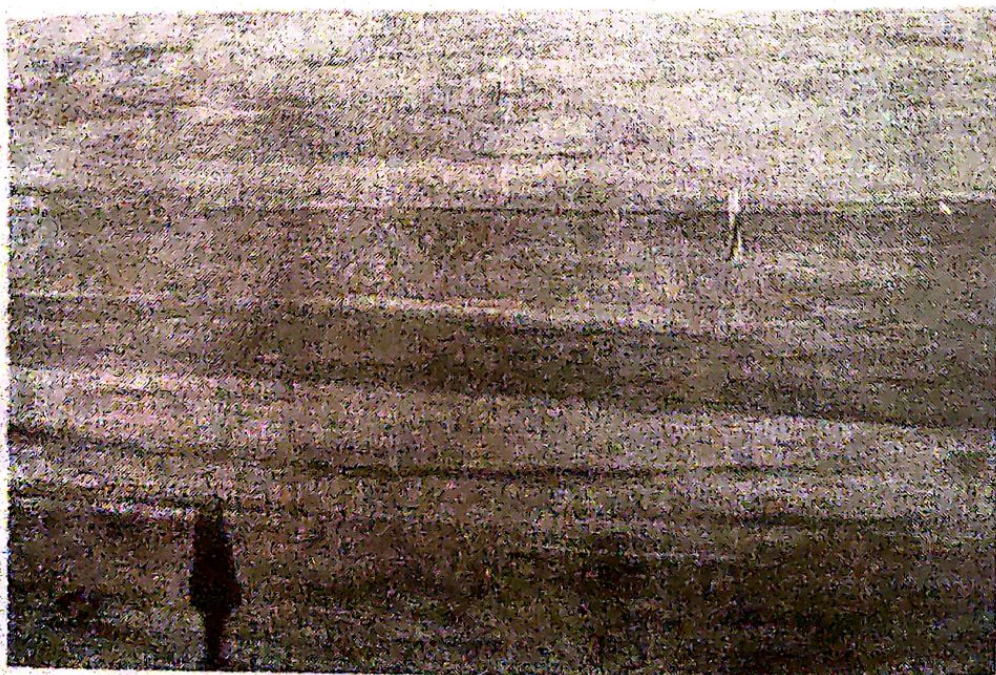
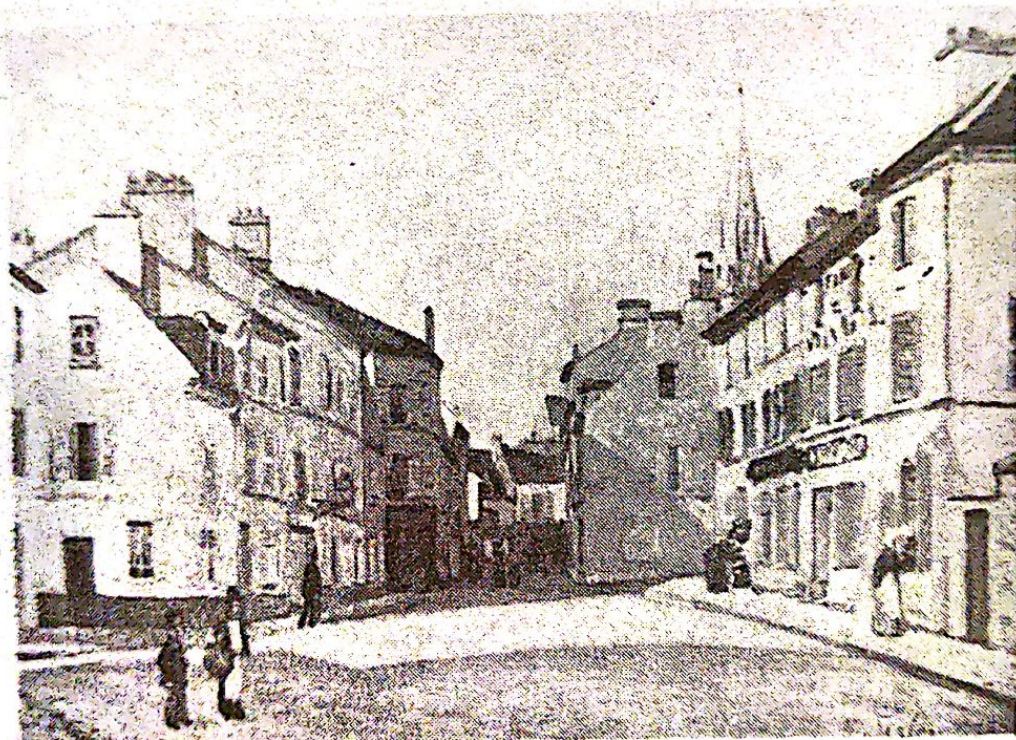
CAMILLE COROT, *Salcie bătrină*, 1865—1870



VI-VII

ALFRED SISLEY, *Piață din Argenteuville*, 1872

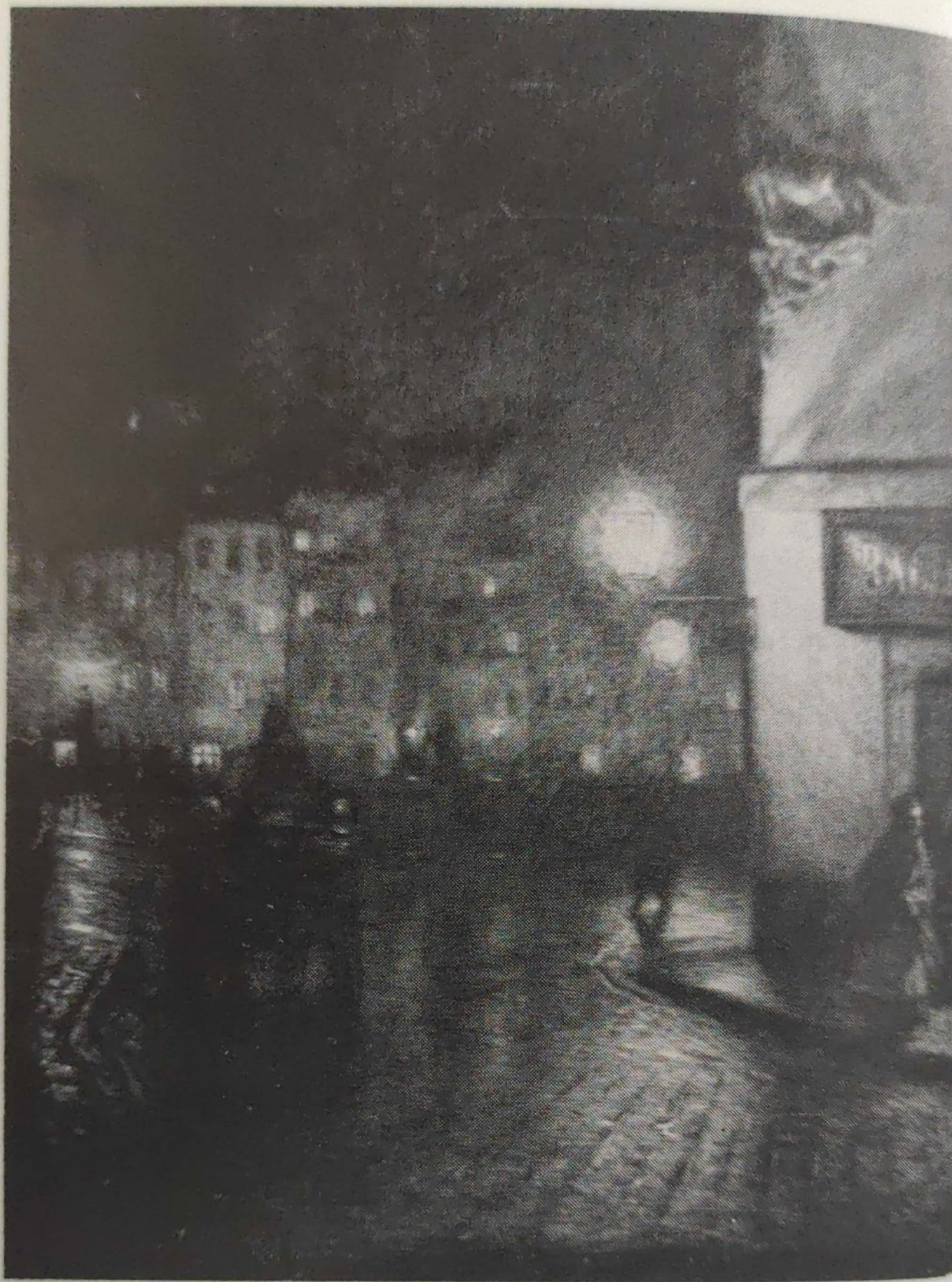
JAMES WHISTLER, *Courbet la Trouville*, 1865



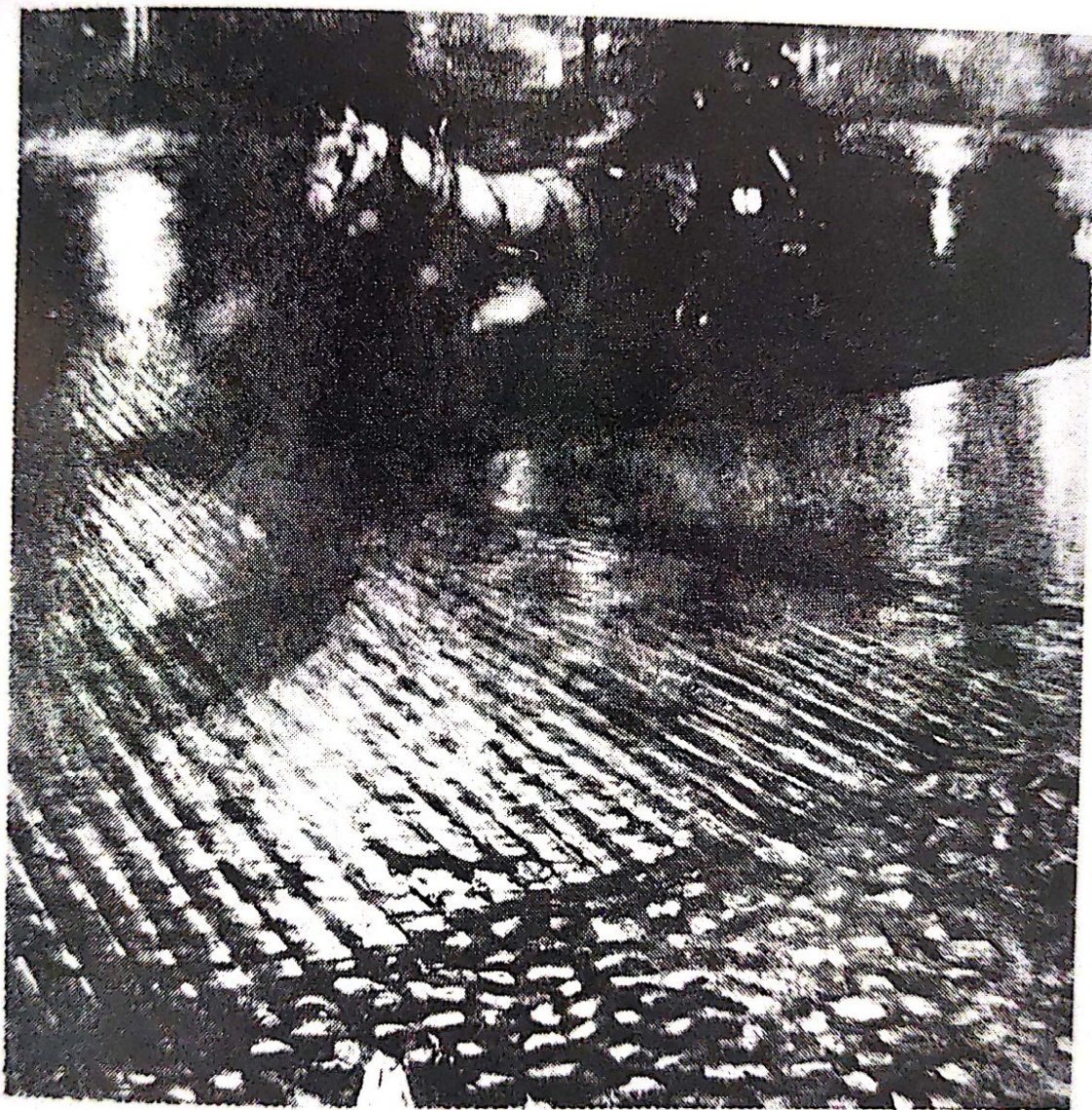


CLAUDE MONET, „La Gremouillère“, 1869

CLAUDE MONET, Nuferii (detaliu), 1910



IÓSEF PANKIEWICZ *Piața veche*, 1893



JÓZEF PANKIEWICZ, *Trąsowa warszawska*



NICOLAS DE STAËL, *Cerul la Honfleur*, 1952

JAN STANISLAWSKI, *Pădure de mesteceni*, 1904

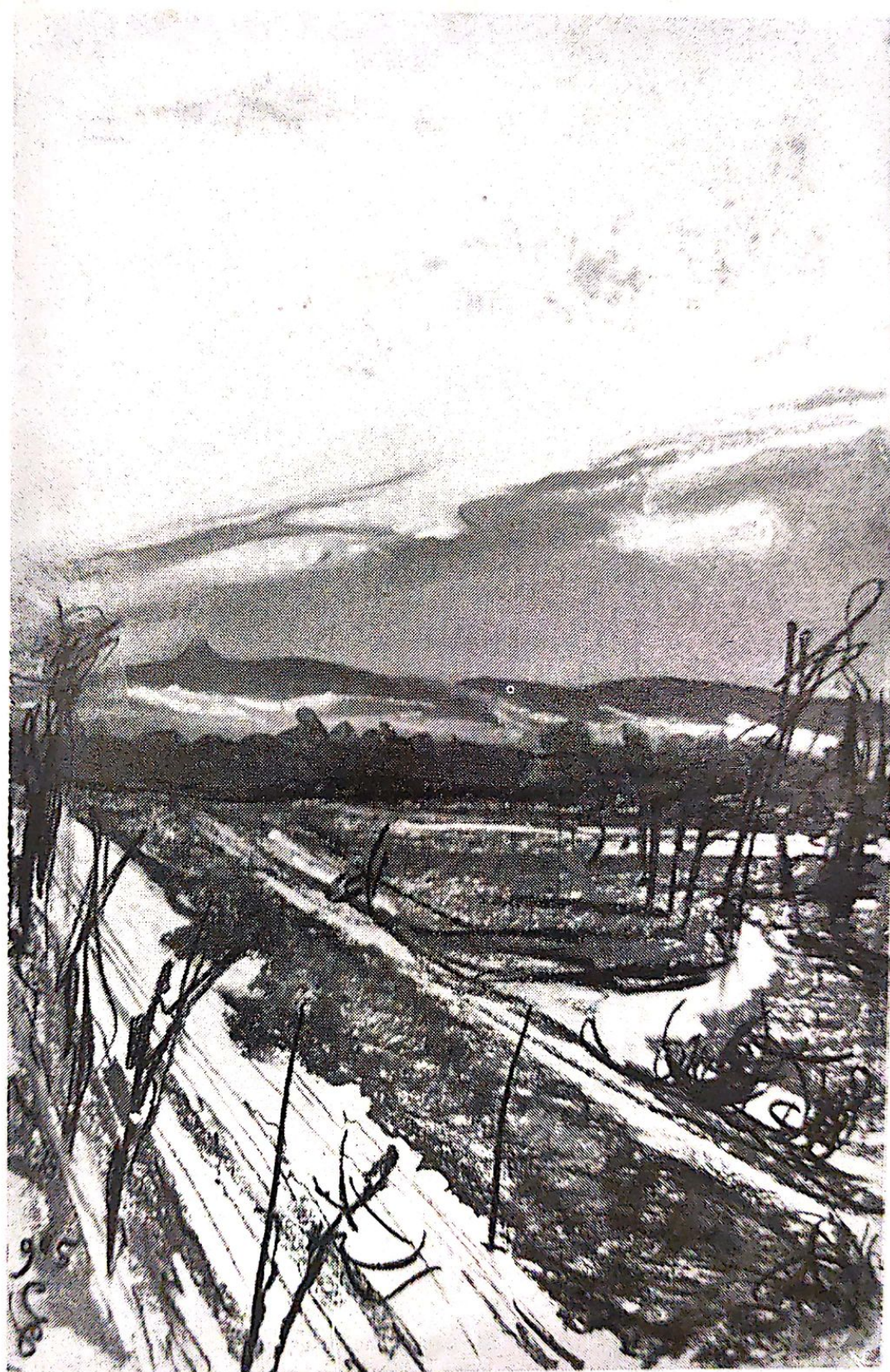
JAN STANISLAWSKI, *Ciulini*



WLADYSLAW SLEWINSKI, *Peisaj din Bretania*, 1904

STANISLAW WYSPIAŃSKI, *Căpițele*, 1898—1899





STANISŁAW WYSPIAŃSKI, *Vedere spre dealul*
Kościuszko, 1905



WITOLD WOJTKIEWICZ, *Răpirea reginei*, 1908



STANISŁAW WOJTKIEWICZ, *Răpirea reginei*, 1908

model, predispozițiile interioare, cu alte cuvinte, tot ceea ce face parte din caracterul tainic schimbător și infinit „...al diverselor posibilități de receptare a unui același fragment de realitate”³.

După concepția romantică a lui Thoré-Bürger „l'homme de la nature” este, în primul rând, o ființă „primitif et divin” și, în același timp „créature harmonieuse, qui est l'écho de la musique universelle”⁴. Aceste afirmații nu sînt noi.

Opunînd idealul „primitivismului” civilizației orășenești, Thoré era doar un continuator al ideologiei socialismului romantic; accente similare se pot găsi și la Leroux, Fourier, Lamennais, ca și la Georges Sand și la mulți alți scriitori din aceeași perioadă... Thoré nu a ezitat să apeleze la marii săi înaintași în aceste căutări ale „omului naturii”, Rabelais, Montaigne, Corneille și Shakespeare, și înainte de toți — bineînțeles, — Jean-Jacques Rousseau⁵.

„Predilecțiile lui, atît de puternic îmbibate de romantism, se refereau la tot ceea ce era viu, imprevizibil, pitoresc, străin, dramatic, evident, magic, elevat — cu un cuvînt — neobișnuit. Acestea sînt *mutatis mutandis* aceleași momente excepționale și dramatice, pe care le recomandaseră teoreticienii din epoca lui Jean-Jacques Rousseau”⁶.

Poziția lui Thoré-Bürger, fiind corespondentul teoretic al picturii peisagiste a „grupului de la Barbizon”, a devenit o punte de legătură între vechea școală a „naturalismului” și impresionismul care urma să se nască în viitorul apropiat. Subiectivismul impresionist, goana impresionistă pentru fixarea efectului clipei trecătoare, caracterul schimbător impresionist al luminii și culorii, au fost definite atunci cînd Thoré a sesizat „l'aspect variable” în pictura peisagistă⁷.

Paris în 1824, a reprezentat pentru pictura franceză descoperirea posibilităților încă necunoscute ale picturii în aer liber. Aceasta s-a produs la momentul în care se încerca din nou să se adapteze costumele istorice și gesturile patetice ale eroilor antici la necesitățile actuale ale plasticii. În domeniul peisajului, clasicismul a fost studiat teoretic în vestitul tratat al lui J. B. Deperthes — *Théorie du paysage* (1818). În felul acesta, s-a dezvoltat sentimentalismul fad care se află la baza așa-numitelor „vederi pitorești“ (*vues pittoresques*)⁸.

Cea de a treia direcție rezultând din trăirea sinceră și, oarecum, naivă a naturii, trasa drumul care ducea spre formularea principiilor peisajului romantic timpuriu. Principalul ei exponent în critică a fost Théophile Thoré-Bürger. În pictură, ea a fost reprezentată, printre alții, de Paul Huet, în deceniul al treilea, apoi ceva mai târziu, de Théodore Rousseau, Charles François Daubigny, Jules Dupré. Tendințele noii școli franceze „a naturalismului“ pot fi caracterizate luîndu-l ca exemplu pe Théodore Rousseau.

Mă voi limita să amintesc aici numai aprecierea exprimată de Baudelaire: „Pictura lui respiră o melancolie profundă. Iubește natura azurie, crepusculul, apusurile de soare neobișnuite, înecate în apă, umbrele în mijlocul cărora se învîrtesc vînturi ușoare, marele joc al umbrei și luminii. Culoarea lui este splendidă, fără a fi orbitoare. Cerurile inegalabile în moliciunea norilor lor. Dacă ne amintim cîteva peisaje ale lui Rubens și Rembrandt, dacă ne vom completa aceste impresii cu cîteva amintiri din pictura engleză, cu iubirea profundă și serioasă pentru natură, care domnește aici și dă tonul în totul, vom reuși să ne imaginăm farmecul tablourilor lui“⁹.

Activitatea lui Huet, Rousseau, Daubigny, Dupré, la fel ca și a lui Corot, coincide cu perioada imediat următoare expoziției lui Constable, cuprinzînd anii 1825—1830. Nu putem

uita nici creația lui Georges Michel, artistul care s-a bucurat de aprecierea cuvenită abia în epoca noastră. După părerea lui J. Wilhelm, el era în acele timpuri „peisagistul francez care merita cel mai mult numele de romantic”¹⁰.

Romantismul revoluționar parcurge un alt drum. Formularea noului program ideologic și artistic fusese deja exprimată, printre altele, în opera lui Géricault — *Pluta Meduzei* (1819) și în *Barca lui Dante* a lui Delacroix (1822). Un produs secundar al acestor formulări va deveni mai târziu peisajul eroic.

În primul sfert al secolului al XIX-lea, situația nu era însă nici pe departe atât de clară și de simplă cum ar sugera această împărțire¹¹.

Clasicismul își avea și el adepții săi (Ingres, David, Gros). Sentimentalismul se apropia de viziunea romantică a naturii iar „...la Delacroix, ritmul poetic al lui Poussin se combină cu ritmul decorativ al lui Le Brun”¹². Estetica construită pe bazele raționalismului francez se face simțită în lucrările de tinerețe ale lui Corot.

Ce a devenit pentru arta franceză lecția lui Constable? Caracterul elegiac al operelor lui nu i-a surprins pe pictorii care țineau seama, în continuare, de tradiția vie a contribuției lui Poussin, erau contemporani cu operele capricioase ale lui Théodore Rousseau, și urmau să fie, nu peste mult timp, martori ai apariției lui Corot și ai perioadei lui elegiac-sentimentale. Același lucru se poate spune și despre cultul naturii, manifestat în operele lui Constable. Autorii așa-numitelor „vues pittoresques” exploatau până la exagerare tocmai aceste sentimente. Totuși, dacă dialogul cu natura în sine nu a reprezentat o descoperire, modul în care acesta se desfășoară este, fără îndoială, o realizare de seamă a artistului englez. Un rol important l-a avut și noua gamă de culori.

51 Eliberându-se de cafeniul predominant din acea epocă, renunțând la tonurile pămîntii, Constable a dobîndit acea puritate a paletei,

care constituie principalul farmec al pozițiilor lui clasice : *Weymouth Bay* (1816—1817), *Catedrala din Salisbury* (aprox. 1829). Ea l-a pus pe gânduri pînă și pe un colorist atît de renumit ca Delacroix, din moment ce sub influența expoziției lui Constable de la Paris a repictat fundalul tabloului *Masacrul din Chios*.

În peisajele sale, Constable s-a străduit să înfățișeze „natura vegetativă”¹³. Dezvoltarea ei impetuoasă, continua ei renaștere, circuitul sevei dătătoare de viață în tulpinile plantelor a avut ca urmare folosirea unui colorit specific, constînd din preponderența diverselor nuanțe de verde”¹⁴.

Cît de cenușiu părea peisajul francez al timpului în comparație cu verdele sălbatic, umed, abundant al luncilor și pădurilor lui Constable ! Artistul avea dreptul să folosească o comparație glumeață, vorbind despre atitudinea picturii franceze de la începutul secolului al XIX-lea față de natură. „Ei știu tot atît de puțin despre natură, cît știe un cal de trăsură despre luncă”¹⁵.

Adoptarea unui colorit specific englez de către mulți peisagiști francezi a determinat, la început, îmbogățirea lucrărilor lor. Cu timpul însă, folosirea exagerată a „ierburilor” a devenit o manieră la fel de periculoasă ca și „sosurile” cafenii de mai înainte. „Calul de trăsură”, lăsat liber, în sfîrșit, pe luncă, s-a dovedit a fi un animal nesătul. Asta avea în vedere și Baudelaire, cînd, în 1859, spunea cu sarcasm despre tabloul parizian de atunci : „...peisagiștii noștri sînt niște creaturi prea ierbivore”¹⁶.

O cucerire a lui Constable care, fără discuție, a exercitat o influență considerabilă asupra mediului parizian¹⁷ a fost luminozitatea tablourilor sale, tonul curat al cerului¹⁸, transparența apei — efecte care îl apropie de viitorii impresionisti, precum și de direcția de căutare a „Școlii de la Barbizon” și de spațiul peisajului lui Corot. În acest caz, Constable a mers pe drumul deschis de Claude Lorrain¹⁹. Astfel,

dacă a avut un aport important la arta franceză, a și profitat de cuceririle ei anterioare. E. Newton definește în felul următor poziția lui Constable față de colorismul francez : „sarcina formulării principiilor impresionismului a revenit, în mod logic, pictorilor teoreticieni francezi din secolul următor ; în realitate însă, Constable a fost acela care a introdus primul spiritul său adevărat, a fost primul care a statornicit obiceiul de a se lăsa pradă efectului clipei date, a păturii de nori care se tîrăște, a apariției neașteptate a razei de soare sau a petei de umbră. Și, înainte de toate, a străfulgerării unei lumini trecătoare, care la un moment dat se strecoară prin frunzișul mișcător al copacilor și dispare înainte ca ochiul să apuce s-o analizeze“²⁰.

Pe parcursul a cincizeci de ani (1800—1857)²¹, în peisajul englez și-au găsit expresia trei tendințe : *sentimentalismul* posedînd trăsăturile clare ale unei viziuni realiste a lumii (pornea, într-o oarecare măsură, de la maniera cunoscută în secolul al XVIII-lea sub numele de *scientism*), *romantismul* și începutul *impresionismului*. Toate se legau între ele, erau expresia unui interes viu, în acea vreme, pentru natură. Au luat naștere ca urmare a transformării „atelierului“ tradițional de pictură. Dacă acceptăm definiția dată de Baudelaire romantismului, ne dăm seama fără greutate de numeroasele analogii și la fel de numeroasele diferențe dintre această orientare și creația lui Constable.

„Romantismul nu constă în alegerea temelor — scrie Baudelaire — nici în înfățișarea fidelă a adevărului, ci în modul de percepere“²². În alt loc spune : „Artiștii care doresc să înfățișeze natura și mai puțin sentimentele inspirate de aceasta, se supun unui tratament bizar ; își condamnă în ei înșiși ființa care gîndește și simte... din păcate, pentru cei mai mulți dintre ei, această operație nu este nici crudă, nici dureroasă“²³. Mutarea accentului de pe natură ca model — pe natură ca sursă de inspirație — re-

prezintă o manifestare tipică a romantismului. Și exact în acest moment, hotărîtor în privința aderării artistului la tabăra romanticilor, Constable respinge arta bazată pe sentiment, intuiție, inspirație.

Blake, privind schițele din Hampstead, exclamă entuziasmat :

— Asta nu-i desen, asta e inspirație !

— N-am mai văzut niciodată așa ceva, pentru mine asta a fost întotdeauna desen²⁴ — s-a opus categoric Constable.

Considerînd peisajul ca pe un corespondent al „filozofiei naturii” în pictură, Constable sublinia că operele lui nu iau naștere „ca rezultat al inspirației, ci în urma unor studii lungi, asidue, guvernate de rațiune”²⁵.

Așadar, acest artist, deși grăbește, prin activitatea sa, apariția peisajului romantic și impresionist, este legat, totuși, de epoca anterioară. El încheie linia picturii sentimentale. În Anglia, ea pornea de la tradițiile peisajului lui Gainsborough, John Crome cel Bătrîn și ale artiștilor „Școlii de la Norwich”.

Tendențele romantice, în forma lor cea mai pură, se fac simțite în opera contemporanului lui Constable — William Turner.

3. IMPRESIONISMUL ROMANTIC AL LUI TURNER.

„Turner era un cosmic. Spre deosebire de el, Constable era un provincial. Turner se identifica fără nici un efort cu elementele naturii. Constable le observa sînguincios, cu un ochi atent. Turner era un caracter complicat — ...Constable era simplu”²⁶.

În istoria artelor plastice un „caracter cosmic” atît de clar definit în peisaj se manifestase pînă atunci numai de trei ori : ca fenomen general în pictura Orientului Îndepărtat, ca fenomen izolat în ciclul lui Leonardo *Potopul* și în desenele lui Bruegel. Aceasta va fi și una din problemele artei plastice din timpurile noastre, dar, în acest caz, se va produce

o modificare esențială în conținutul trăirii. Elementele romantice și rustice fac loc concretului. Acest concret va fi reprezentat de cuceririle omului, care pornește la asaltul spațiului interplanetar. Caracterul cosmic al peisajului selenar devine deci o realitate în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Istoria artei descoperă în pictura lui Turner tradițiile locale (secolul al XVIII-lea), experiența olandezilor (van de Velde, Hobbema, Cuyp, Ruysdael) și, mai ales, luminozitatea peisajelor lui Claude Lorrain²⁷. Pornind de la cunoscuta lui *Liber veritatis*, Turner creează renumitul ciclu de desene și acuarele *Liber studiorum*. Acesta cuprinde peisaje pictate în aer liber, în plin soare; ba chiar și ceața, întunericul nopții, ploaia — atât de tipice pentru Turner — reprezintă trăiri autentice ale fenomenelor naturii. Dar imaginația artistului dramatizează aceste fenomene. Lumina puternică și umbrele adânci subliniază ciudățenia decorului. Tocmai ele sînt acelea care creează senzația de infinit a peisajului. Punctele fixe lipsesc. Obiectele concrete de asemenea. Nu există nici un punct de sprijin pentru privire care se îneacă în necuprinsul spațiului. Aceasta rezultă, printre altele, și din faptul că, pentru artist, realitatea... „este o legătură întîmplătoare a unor corpuri eterice; forma este o străfulgerare, o pată tremurătoare în lumea pieritoare”¹⁸. Spre deosebire de Constable, Turner nu reușește să trăiască împreună cu natura. Se pierde în ea, așa cum se dizolvă în ceturile universului realitatea dematerializată de creatorii din epoca Song. Prin aceasta Turner se deosebește de impresionisti. Este însă legat de arta impresionistă prin puritatea paletelor, prin tendința spre surprinderea rapidă a dispozițiilor trecătoare, prin considerarea luminii și culorii drept principalele elemente constructive și emoționale.

de romantismul lui Delacroix. Pentru englez, inspirația era reprezentată de natura care vorbea cu glasul vremilor apuse. El compunea peisaje slujindu-se de recuzita Evului Mediu: arhitectura gotică, ruine pitorești ale unor castele (de ex. *Conway Castle*, 1802; *Castle on a Hill*, 1820—1830; *Norham Castle*, înainte de 1835 etc.). Pentru francez, sursa de inspirație era reprezentată de natura și evenimentele zilei de azi și ale celei de mâine. Două direcții diferite ale privirii: înapoi și spre viitor.

În ambele cazuri, elementul dominant era dramatismul. Numai că, dacă în cazul lui Turner avem a face cu drama individului neputincios în fața evenimentelor istorice, neputincios chiar și în fața naturii, în cazul lui Delacroix observăm drama omului conștient de aspirațiile sale sociale. El se străduiește să-și modeleze activ soarta, să influențeze cursul istoriei. Atunci când iese învins din aceste eforturi (*Masacrul din Chios*, 1824) când pierde duelul cu forțele naturii, îl pierde conștient, nerenunțând pînă în ultima clipă (*Barcă scufundându-se lângă țărm*, 1862). Acest personaj nu reprezenta un fenomen izolat. Într-o manieră asemănătoare a fost tratată această problemă și de Goya.

Comparația Turner — Delacroix, efectuată aici, din necesități de spațiu, foarte pe scurt, prezintă două aspecte ale romantismului: unul este refugiul în ținutul visurilor, în Evul Mediu, ba chiar și în lumea mitologiei grecești (*Ulise bătîndu-și joc de Polifem*), celălalt este angajarea în problemele revoluției sociale. Pe acest drum, *Libertatea conducînd poporul* pășea spre baricade.

Prima direcție conducea spre peisajul intim. Cea de-a doua a dat naștere peisajului eroic caracteristic pentru romantism.

Peisajul eroic nu avea nimic din intimitatea hainei naturii, atît de caracteristică pentru impresionismul din trecutul nu prea îndepărtat. Exista, de asemenea, și atitudinea senzorială,

„de impresie“, față de realitate. Dacă în ambele cazuri, dispoziția sufletească juca un rol considerabil, totuși dispoziția de moment a impresioniștilor, dispozițiile reflexelor trecătoare de lumină ale momentului înregistrat în grabă — se deosebesc fundamental de dispoziția sufletească pentru situație a romanticilor.

În tabloul *Barcă scufundându-se lângă țărm*, Delacroix definește aproape programatic conflictul romantic dintre om și natură. Lupta cu elementele dezlănțuite, care crește pînă la simbolul luptei cu destinul, are un decor caracteristic romantic : observăm că acțiunea se desfășoară sub arcu vîrtejului de stînci. Acesta este la fel de tainic ca și contururile dealurilor care se profilează departe, în planul al doilea. În barca gata să se scufunde se vede silueta măruntă a unui pescar. Artistul îl înfățișează ca pe o ființă părăsită, pierdută în mijlocul valurilor înspumate amenințător. Sentimentul singurătății omului care nu se poate bizui decît pe propriile forțe subliniază expresia catastrofei din tablou.

Privind peisajul lui Delacroix din acest unghi, analizînd în amănunt valoarea lui emoțională și de conținut, ne dăm seama de legătura lui cu arta lui Courbet precum și cu unele fenomene ale picturii expresioniste tîrzii. Lucrările lui Courbet — *Stîncile din Étretat* și, în special, *Valul*, sînt o expresie a unei prezentări eroice asemănătoare a peisajului, înfățișat în forma unei puternice tensiuni dramatice. De fapt, analogiile nu se termină aici. Ele se referă și la problemele legate de atelier, care, în cazul lui Courbet, se sprijinea, în mare măsură, pe experiența „colorismului“ romantic, achiziție individuală a paletei lui Delacroix. Linia peisajului expresiv, pornind, parțial, de la Delacroix, de la caracterul eroic al naturii tipic pentru el, conduce spre Van Gogh²⁹ și la pictorii din prima jumătate a secolului al XX-lea : Vlaminck, Derain, Rouault, Soutine, de Pisis și la grupul expresioniștilor germani, belgieni și scandinavi.

Ultimele verigi ale acestui lanț strălucit par a fi lucrările contemporanilor noștri : Ben Shahn, Tamayo, W. de Kooning, Hultberg, Bacon, Nash. Unii dintre ei pătrund, într-o oarecare măsură, în problematica suprarealismului. Însă este dificil să considerăm suprarealismul ca o direcție categoric opusă față de romantism. Suprarealismul a crescut din convingerea romantică despre antagonismul permanent dintre individ și societate, fiind, în același timp, rezultatul „...exagerării romantice în accentuarea elementelor iraționale și intuitive ale operei de artă”³⁰.

O a doua problemă referitoare la moștenirea lui Delacroix, despre care a mai fost vorba, este expresia convingerii, generale astăzi, cu privire la rolul de precursor al acestui artist față de impresionism. H. Focillon scrie : „Arta lui reprezintă revanșa bucuriei și strălucirii în schimbul veacului de tristețe și umbră”³¹. Această formulare aduce în primul plan problema luminii... Aceasta capătă din ce în ce mai multă importanță, devenind, în cele din urmă, una dintre problemele de bază în arta plastică a secolului al XX-lea. Nu trebuie nici să ne surprindă faptul că R. Delaunay, poate cel mai mare entuziast al luminii în pictura contemporană, își caută în creația lui Delacroix confirmarea experimentelor sale. După părerea lui, El Greco, englezii și Delacroix au început opera continuată apoi de impresionism. Această operă se îndreaptă în mod evident spre solarismul (iluminismul) actual, spre descoperirea unei noi realități : realitatea luminii³².

5. PEISAJELE POETICE ALE LUI COROT.

Relevăm în ele prezența sentimentalismului (atât de caracteristic pentru maștrii din Fontainebleau) și a senzualismului care premerge apariția artei impresioniste. Sînt pline de un caracter vizionar romantic și de senzualitatea „impresiilor”. Acest analism aparent nu se identifică nici cu etapa precedentă, ca definire a po-

ziției istorice a lui Corot, nici cu lipsa de consecvență care sugerează nehotărîrea interioară. Tocmai caracterul univoc al atitudinii sale artistice, tocmai dragostea pentru armonie, tendința de păstrare a echilibrului între „spirit“ și „materie“ l-a dus la contopirea într-un singur tot a artei idealiste bazate pe elementul senzorial și a artei senzoriale bazată pe „impresii“. Probabil că același lucru voia să spună și Roger-Marx, atunci cînd afirma că în operele lui Corot se contopesc cele mai diverse metode de creație, ștergîndu-se deosebirile riguroase dintre ele³⁴. În tabloul cu moara de vînt (*Le moulin à vent*) se resimte melancolia peisajului definit poetic. Natura este cufundată într-o liniște de vis. Moara stă pe o culme golașă, fără vegetație. Silueta ei suplă se decupează clar din norii care se tîrăsc în fund. Există un anumit eroism sau chiar tragism în această în-singurare. Toate acestea sînt accesorii și motive ale „capriciozității“ romantice.

Această scenă, surprindere a momentului trecător, în care se topesc laolaltă culorile cerului și ale pămîntului, în care umbra zidului aruncă o pată pitorească pe drumul nisipos, iar aerul este saturat de razele soarelui, ne amintește de contemplarea impresionistă a naturii. Cuvintele lui Corot, considerate drept cel mai timpuriu manifest al impresionismului : „să ne bazăm pe prima impresie“ — își găsesc pe deplin justificarea în lucrările din perioada sa lirică (aproximativ 1850—1874).

Corot se străduiește să adîncească suprafața tabloului. Așază orizontul într-un plan îndepărtat. Subliniază senzația de îndepărtare a fenomenelor din planul al doilea prin modelarea moale a corpurilor geometrice. Formele obiectelor se șterg, orbite de stratul gros de aer saturat de culoare și lumină.

„...Dacă aș mai putea arăta cît de departe poate ajunge orizontul infinit“³⁵ — spunea, se pare, artistul, pe patul de moarte, lui Robaut, prietenul său, făcînd un bilanț al acestor ten-

dințe, realizate pe deplin abia în arta plastică a vremurilor noastre. Observăm aici și dorul romanticilor după spațiul nelimitat, creație a imaginației noastre.

Impresionismul lui Corot, rolul lui inovator față de căutările îndrăznețe în arta plastică din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, — trebuie apreciat destul de circumspect. Nu putem pune la îndoială caracterul „impresionist” al peisajelor lui. În schimb, modul de folosire a culorii continuă să rămână emoțional. El se leagă de pictura „clarobscurului”, de pictura bazată pe jocul tonurilor și nuanțelor, în opoziție cu acea direcție a artei contemporane care tinde spre dezvoltarea valorii emoționale a culorii. Comparând, din acest punct de vedere, lucrările lui Corot cu cele ale lui Van Gogh, ca unul din precursorii colorismului actual, W. Weisbach citează o frază a lui Corot, tipică pentru concepția tradițională a funcției culorii: „Je cherche l'ensemble, la valeur des tons, la couleur pour moi vient après”³⁶.

Bazându-se pe acest principiu, se dezvoltă și una din liniile *conservatoare ale peisajului* figurativ francez, reprezentând viziunea sentimentală a naturii. C. Roger-Marx pomenește două nume: Laprade și Segonzac. Fără îndoială, mai trebuie să amintim aici și de lucrările lui Albert Marquet. Tablourile lui cu peisaje marine din anii 1920-1930 sînt comparate de Sandoz cu peisajele italiene ale lui Corot.³⁷ Besson extinde comparația asupra întregii creații a artistului. „Dacă aș crede în metempsihoză, aș lua ca exemplu anul 1857 care amintește în același timp data morții lui Corot și a nașterii lui Marquet. Mi-aș permite să atrag atenția asupra asemănării caracterului, temperaturii și direcției artistice a acestor noi pictori, asupra reîncarnării lui Corot în Marquet...”. În epoca noastră, arta plastică atinge „multe probleme literare, filozofice, cosmice antipicturale”, spune el mai departe. „Pictura

lui Corot și Marquet abordează numai problemele picturale³⁸.

O temă aparte o constituie problemele referitoare la relația Corot — Seurat, bineînțeles, în perioada timpurie a creației lui Seurat. Luminozitatea lucrărilor lui Corot a devenit o sursă de inspirație pentru cromoluminism. *Peisajul* lui Seurat, pictat în 1882, reprezintă o continuare directă a principiilor coloristice și spațiale ale lui Corot, și poate, în același timp, amprenta viziunii sale poetice asupra naturii.³⁹ Impresionismul „științific”, în afara principiilor riguroase ale „atelierului” nu s-a debarasat deci total de influența impresionismului romantic, a cărui prefigurare se găsește în operele lui Delacroix și Corot.

VI. IMPRESIONISMUL

1. LOCUL IMPRESIONISMULUI ÎN ISTORIA PICTURII SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI AL XX-LEA.

Indiferent de orientările pe care le reprezentau ei înșiși, creatorii de artă și criticii actuali sînt cu toții de acord fără rezerve să denumească impresionismul ca perioada unei mari cotituri. Nu este pusă la îndoială nici actualitatea multora din achizițiile acestei orientări. Discuția începe numai atunci cînd ne străduim să răspundem la întrebările legate direct de geneza artei plastice a vremurilor noastre.

Trebuie să considerăm impresionismul ca o „încheiere” a procesului evolutiv care își are rădăcinile în renaștere și în pictura secolului al XVII-lea? Este *începutul* unei noi etape care ne introduce în problematica artelor plastice din secolul al XX-lea? Sau este și una și alta, în același timp? Poate că, închizînd trecutul, deschide, în același timp, o perspectivă largă în fața artei viitorului? Poate că, luînd naștere într-un moment de cotitură a devenit puntea de legătură între două epoci?

Fără îndoială, viziunea impresionistă a realității este mai aproape de arta tradițională decît de cea contemporană. Pentru impresionisti, natura continuă să rămînă un model. În

acest sens, însăși funcția obiectului — ca model care îi pozează artistului — confirmă legătura dintre impresionism și linia istorică a peisajului „de sentiment” în timp ce modul de redare a formei obiectului îl apropie de arta care distinge conștient caracterul concret al corpurilor geometrice și al suprafețelor. Dacă se spune adesea despre impresionism că aici motivul în sine nu există, cuvântul „motiv” trebuie înțeles mai degrabă în sensul de „precizia motivului”. Situația este asemănătoare și în ceea ce privește „degradarea” obiectului, tipică pentru pictura impresionistă. Obiectul nu dispare din tablouri, ci este sfărâmat, adesea devine ireal, este lipsit de conținutul material concret. Asistăm, deci, la începutul procesului care ajunge la desăvârșire în arta plastică a secolului al XX-lea. Impresionismul este ultimul sistem din istoria artei moderne, care se străduiește să înfățișeze, în primul rând, lumea. Direcțiile care au urmat după el vor avea drept scop, în primul rând, interpretarea realității. Această modificare fundamentală a raportului artistului față de fenomenele lumii înconjurătoare s-a manifestat deja în pictura romantică. Pictura „de impresie” a întârziat acest proces. După perioada impresionismului el se manifestă cu și mai mare amploare, punând din nou, pe primul plan, conținutul de idei al artei, participarea ei la conflictele dramatice ale vieții moderne.

Elementele inovatoare, care subapreciază corectitudinea acestei clasificări, sînt dominante în însuși atelierul de creație al impresionistilor. Ele sînt vizibile în modul de organizare a spațiului, în încercarea de renunțare la perspectiva „monoculară”, în folosirea materiei picturale specifice pentru această orientare, apărută ca rezultat al noii funcții a culorii și luminii.

Problema pe care am prezentat-o aici sub numele de „locul impresionismului” nu se limitează numai la încadrarea istorică. Acțio-

nînd cu o neobișnuită intensitate asupra întregii picturi europene în momentul său de apogeu, impresionismul nu și-a pierdut de tot actualitatea nici pînă astăzi, reprezentînd, în acest sens, un fenomen singular în istoria artei. Symbolismul, expresionismul, fauvismul și în ultimă instanță, o mare parte din arta nonfigurativă actuală au profitat de bogatele cuceriri ale picturii „de impresie”. În acest fel, locul symbolismului trebuie privit din două unghiuri: al istoriei și al contemporaneității.

2. MIȘCAREA, LUMINA, CULOAREA. Pentru impresionisti, contactul cu natura era o permanentă sărbătoare, un picknick, o plimbare de-a lungul malurilor unui rîu, un dejun pe iarbă, o excursie în pădure, cînd pe pînzele lor răsărea chipul plăcut al naturii. Paleta luminoasă înfățișa verdele maiestuos al plantelor, strălucirea cerului însoțit, transparența apei care curge liniștit. Ei înfățișau forța vitală care pulsa în natură cu ajutorul vieții, luminii și al mișcării atmosferei.

Mișcarea a devenit unul din principiile de bază ale artei „de impresie”. Mișcarea reprezintă calea razelor luminoase. Pe acestea le însoțea vibrația neîntreruptă a petelor pure de culoare. În opoziție cu caracterul static al celor mai multe concepții anterioare ale peisajului (cu excepția picturii romantice), caracterul dinamic al impresionismului dovedește un nou mod de tratare a naturii, concepută, de astă dată, ca o neîntreruptă mișcare a particulelor materiei cu „structură atomo-moleculară”¹.

Această materie se leagă de concepția perspectivei aerului și luminii. Pe bună dreptate, Degas observa că „aerul” impresionistilor nu poate fi respirat². El este „...un fluid material, dens și curgător în același timp, este un element în care toate substanțele se aseamănă între ele”³.

Materia tablourilor impresioniste se compune din lumină și culoare. Dar diferența dintre lumină și culoare este greu de sesizat într-o artă în care culoarea devine lumină, și lumina culoare. Se pare că termenul „lumină-culoare” propus de Dufy va fi în acest caz cea mai adecvată definire a cuceririlor picturii franceze de *plein-air* din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

O consecință a înfățișării materiei în starea de pulsație permanentă și, deci, o consecință ai mișcării „luminii culoare” este mișcarea continuă a obiectelor care se desprind din ea. Contururile lor neclare, siluetele șterse — dovedesc renunțarea programatică la caracterul static și tectonic al corpurilor geometrice. Acest fenomen, vizibil la toți impresionistii, este deosebit de puternic în operele lui Monet, Renoir și Degas.

În natură, ca într-un caleidoscop, totul este supus unei permanente schimbări. Cu fiecare oră observăm o modificare a luminii, modificări ale unora și acelorași forme în unul și același spațiu. Viața însăși constă dintr-o dezvoltare continuă, dintr-o moarte continuă. Atunci cum să înfățișezi copacii legănați de vânt, zborul păsării, dansul, galopul unui cal?

Surprinderea unei singure poziții are drept rezultat un tablou static ca o fotografie. Evitând surprinderea acțiunii o singură dată, Degas se străduiește să realizeze o sinteză a vibrației luminii, a ritmului corpurilor geometrice, a suprafețelor și liniilor. Un astfel de mod de a privi fenomenele naturii care îl înconjoară pe artist îl apropie — la fel ca și pe alți impresionisti — de concepția simultană a realității. Aceasta își va găsi ultima expresie în arta plastică a secolului al XX-lea, care va înlocui viziunea fotografică cu viziunea cinematografică.

malul apei, motivele se înmulțesc. Același peisaj devine un alt obiect de studiu, atât de diferit în funcție de unghiul sub care este privit, încît mi se pare că m-aș putea ocupa de el luni întregi, fără a-mi schimba locul, aplecîndu-mă numai din ce în ce mai mult la dreapta sau la stînga⁴.

Pissarro, într-o scrisoare adresată lui Le Bail, îi împărtășește părerile sale : privirea nu trebuie să se concentreze asupra unui anumit punct, ci trebuie să cuprindă totul și să observe, în același timp, și pata de culoare, și reflexele de culoare care se formează în jurul ei. În același timp, trebuie să se ocupe de cer, de pămînt, de apă și crengi...“.

Privirea mobilă care se mișcă neconținut de-a lungul cîmpului vizual înconjurînd ca un reflector întregul spațiu aflat sub observația artistului reprezintă un punct de cotitură în istoria peisajului. De altfel, prefigurări ale acestor tendințe pot fi observate și în pictura olandeză și în pictura romantică — însă ca acțiune intuitivă, care numai cu greu poate fi pusă alături de căutările conștiente ale artei plastice de la sfîrșitul secolului trecut.

Înainte de impresionism, profunzimea tabloului era construită pe principiile perspectivei geometrice renascentiste. Aveam a face, în acest caz, cu o viziune monoculară, statică, care recunoștea un singur punct fix de observație.

Impresionismul, fără a rupe total cu perspectiva geometrică, se străduia s-o modifice fundamental. A început să folosească „viziunea binoculară și un singur punct de observație, de astă dată, însă, mobil. Înlăturarea hegemoniei viziunii monoculare „ciclopice“ este unul din principalele merite ale impresionismului. Aceste căutări vor fi continuate de arta plastică contemporană. Aceasta va aduce ca amendament la metoda impresionistă folosirea mai multor poziții pentru observarea unuia și aceluiași fragment de natură. În acest fel, ia naș-

tere un nou spațiu, care reprezintă trăsătura caracteristică a peisajului actual⁵.

4. CADRAJUL. Problema spațiului la impresionisti este legată de problema cadrajului. Acesta are o deosebită însemnătate în lucrările peisagiste. Un rol important este jucat, de asemenea, de modul în care se efectuează „secțiunile” din peisaj, secțiuni care accentuează caracterul fragmentar al peisajului înfățișat și poziția suprafeței tabloului față de ochiul privitorului. În funcție de intensitatea factorilor care accentuează profunzimea compoziției și direcția în care se dezvoltă suprafața pinzei deosebim : cadrajul de depărtare, cadrajul de apropiere și cadrajul panoramic. Primele două concepții creează o iluzie asemănătoare de profunzime, deși avem a face, în fiecare caz, cu o altă distanță între privitor și tablou. Cea de a treia, fără a renunța la redarea spațiului în profunzime, se străduiește să dea amploare compoziției în lărgime. Direcția de bază, în cazul primei și celei de a doua concepții, este planul vertical, în timp ce peisajul panoramic ia naștere pe baza unor fișii sau planuri orientate orizontal.

Cadrajul de depărtare poate fi caracterizat cel mai ușor pe baza peisajului citadin. Înfățișând un fragment de stradă, de șosea, de piață, impresionistii foloseau, în continuare, metodele perspectivei științifice (geometrice). Aceasta i-a îndemnat pe unii cercetători să considere toate formele de spațiu impresionist drept un alt stadiu al tratării renașcentiste a peisajului⁶.

Strada care se îngustează pe măsură ce se depărtează de privitor formează o scenă pustie (A. Guillaumin, *Montmartre*, 1865), închisă, cel mai adesea, din ambele părți de culisele reprezentate de case (C. Monet, *Stradă într-un orașel*, 1865 ; E. Manet, *Steaguri pe strada Mosnier*, 1878). Ele se unesc în fundul tabloului.

67 Alteori, limita laterală este înfățișată de un

șir de copaci care reprezintă corespondentul compozițional al caselor înalte de piatră de pe partea opusă. (C. Pissarro, *Strada Gisors din Pontoise*, 1868). Caldărîmul pustiu este înviorat de reflexele soarelui. Uneori, razele se strecoară printr-o deschidere îngustă dintre case, aruncînd pe pămînt o pată strălucitoare de culori dense care reprezintă principalul accent coloristic al tabloului (A. Sisley, *Piațeta din Argenteuil*, 1872).

Pe lîngă aceste efecte de lumină, nemaiîntîlnite încă în artă — însuși sistemul de construcție a spațiului trebuie considerat o continuare a picturii peisagiste realiste. Un element nou reprezintă și modul de tratare a clădirii din primul plan. Adesea forma geometrică a zidului crește din însăși rama tabloului, creînd impresia prelungirii compoziției în direcția privitorului. Acestea nu reprezintă însă realizări hotărîtoare. Aveam de a face doar cu o ușoară modificare a schemelor tradiționale, vizibilă, de altfel, și în unele peisaje romantice (Delacroix, Corot).

O reală descoperire, care ne permite să vorbim despre spațiul impresionist ca despre o formă nouă de definire a distanței dintre obiectele pe care le conține și de percepere a depărtării dintre tablou și privitor, este cadrul de apropiere. Acesta reprezintă expresia tendințelor contemporane nouă de cît mai mare apropiere dintre opera de artă și receptorul ei.

„Înfățișarea unui fragment de spațiu din apropiere reprezintă o formă tipic impresionistă...” scrie Novotny⁷. Spre deosebire de orice alt fel de fragment de spațiu (Raumausschnitt), în acest caz se subliniază apropierea lui (Nahraumausschnitt). După părerea lui Novotny, acest gen de cadraj este și expresia legăturilor dintre pictura „de expresie” și sistemul de definire a spațiului folosit în arta Orientului Îndepărtat. Bineînțeles, numai cu unul din nu-

meroasele sisteme pe care le-a folosit arta plastică din China și Japonia⁸.

Eliminarea aproape totală a spațiului cerului, sau limitarea lui la o dungă subțire de azuriu, creează senzația observării peisajului cu capul aplecat spre pământ, ca și cum am sta cu fața cufundată în iarbă, în flori, aproape de fața apei. (C. Monet, *Poteca din Monaco*, 1884 ; A. Renoir, *Drum prin iarbă*, aprox. 1874). Această cunoaștere nemijlocită, care rezultă din apropierea de natură, această absență a distanței — atât a distanței privirii cât și a distanței reflectării — are drept rezultat o îngustare a spațiului tabloului, caracteristică pentru cadrajul de apropiere. Probabil că tocmai acest fenomen i-a creat lui O. Redon convingerea că : „...spațiul impresionist are tavanul prea scund“⁹. Totuși, aceasta nu este o manieră întâmplătoare. Redon, adept al picturii imaginative, nu putea să reacționeze decât în acest mod față de arta senzorială, în care omul încetează să mai fie un observator pasiv al mediului său înconjurător — și se străduiește să se vadă pe sine „în interiorul“ peisajului.

Fragmentul de natură, închis din ambele părți de trupurile stîncilor care se echilibrează reciproc, de copaci, dealuri sau fragmente arhitecturale care deschid o perspectivă largă asupra peisajului care se întinde în adîncime — aceasta era cea mai răspîndită formă de cadraj de la Renaștere pînă la operele romantice. Regula generală nu este infirmată de cele cîteva cazuri de tratare diferită a naturii, din lucrările unor peisagiști din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Se observă încercări de renunțare la acest principiu în peisajele sentimentale și romantice din secolul trecut. O cotitură de seamă în acest sens este însă reprezentată abia de cuceririle impresionismului, care, în punerea în scenă a spectacolului pictural, se dispensează de ajutorul culiselor.

Cadrajul panoramic nu reclamă cu
69 necesitate „încățărămarea“ compoziției pe la-

turi. Bărcile plutesc pe apă, tăiate de rama tabloului, par a ieși dincolo de dreptunghiul pânzei — așa cum se întâmplă în lucrarea lui Monet care îi înfățișează pe pescarii din Sequana (1882). Repetînd acest procedeu, artistul lasă în afara peisajului său o parte din podul din La Grenouillère (1869) și taie stîncă din *Plaja din Étretat* (1886). Aceste acțiuni, aparent neînsemnate, au avut consecințe uriașe pentru dezvoltarea ulterioară a picturii peisagiste.

Analizînd creația lui Cézanne — K. Badt dă, cu această ocazie, o definiție a perspectivei liniare și panoramice. Cea de-a doua există atunci cînd artistul folosește fișile care... „se întind paralel cu marginile orizontale ale tabloului, de-a lungul dealurilor vălurite sau a grupurilor de case, ochiul se străduiește să ajungă pînă la linia orizontului, condus în adîncime de reducerea dimensiunii (obiectelor), de diferențele de iluminare și de perspectiva aerului. Cele două rezolvări (construcția în profunzime și construcția panoramică) au o cu totul altă însemnătate și o cu totul altă acțiune. Prima, invitîndu-l prietenos pe privitor, îl răpește și îl pune în mișcare — cea de-a doua este plină de o fermecătoare așteptare și liniște“¹⁰.

Spațiul panoramic este considerat și în arta contemporană ca un fenomen care creează senzația de „așteptare și liniște“. Putem apela, pentru ilustrare, la creația artistică și considerațiile teoretice ale lui P. Klee : „Caracterul orizontal, ca atare, tratat ca formă pură, este, poate, în mișcare. Dar această emoție nu creează o senzație de mișcare, ci o senzație de odihnă“¹¹. O confirmare a acestei teze se poate găsi ușor și în arta expresivă actuală, care folosește construcția panoramică doar în cazuri excepționale.

În domeniul construcției panoramice a spațiului, premurgătorii impresioniștilor au fost peisagiștii englezi. La fel, și peisajul preimpre-

turi. Bărcile plutesc pe apă, tăiate de rama tabloului, par a ieși dincolo de dreptunghiul pânzei — așa cum se întâmplă în lucrarea lui Monet care îi înfățișează pe pescarii din Sequana (1882). Repetînd acest procedeu, artistul lasă în afara peisajului său o parte din podul din La Grenouillère (1869) și taie stîncă din *Plaja din Étretat* (1886). Aceste acțiuni, aparent neînsemnate, au avut consecințe uriașe pentru dezvoltarea ulterioară a picturii peisagiste.

Analizînd creația lui Cézanne — K. Badt dă, cu această ocazie, o definiție a perspectivei liniare și panoramice. Cea de-a doua există atunci cînd artistul folosește fișiile care... „se întind paralel cu marginile orizontale ale tabloului, de-a lungul dealurilor vălurite sau a grupurilor de case, ochiul se străduiește să ajungă pînă la linia orizontului, condus în adîncime de reducerea dimensiunii (obiectelor), de diferențele de iluminare și de perspectiva aerului. Cele două rezolvări (construcția în profunzime și construcția panoramică) au o cu totul altă însemnătate și o cu totul altă acțiune. Prima, invitîndu-l prietenos pe privitor, îl răpește și îl pune în mișcare — cea de-a doua este plină de o fermecătoare așteptare și liniște“¹⁰.

Spațiul panoramic este considerat și în arta contemporană ca un fenomen care creează senzația de „așteptare și liniște“. Putem apela, pentru ilustrare, la creația artistică și considerațiile teoretice ale lui P. Klee : „Caracterul orizontal, ca atare, tratat ca formă pură, este, poate, în mișcare. Dar această emoție nu creează o senzație de mișcare, ci o senzație de odihnă“¹¹. O confirmare a acestei teze se poate găsi ușor și în arta expresivă actuală, care folosește construcția panoramică doar în cazuri excepționale.

În domeniul construcției panoramice a spațiului, premergătorii impresionistilor au fost peisagiștii englezi. La fel, și peisajul preimpre-

sionist al lui C. F. Daubigny „...nu are granițe, nu este condiționat de legea cadrajului, el reprezintă un fragment de vedere panoramică”¹².

Această problemă s-a reflectat deosebit de clar în creația lui Whistler. El a dus pictura în „fîșii” aproape la abstractizare. Așa este, de pildă, în lucrarea sa *Courbet la Trouville* (1865), unde întreg peisajul se limitează la trei fîșii orizontale: dîra galbenă a plajei nisipoase, panglica albastră a apei și briul cenușiu al cerului. Cele două accente figurative mărunte — figura bărbatului din primul plan și pata abia întrezărită a unei pînze de corabie — nu schimbă caracterul abstract al compoziției.

În domeniul picturii nonfigurative, problema cadrajului panoramic este astăzi o chestiune evidentă; nu este însă lipsit de interes să ne reamintim cu cîtă trudă s-a maturizat principiul construcției panoramice a spațiului în secolul al XIX-lea și cît de importantă este etapa pe care o reprezenta în procesul eliberării treptate a picturii de principiile perspectivei geometrice. Artistul desfășoară acum liber fîșii orizontale de peisaj. Din astfel de panglici colorate au luat naștere fanteziile pariziene ale lui M. D. Nèjade, peisajele lui M. de Staël (*Cerul din Honfleur*, 1952), apropiate de concepția spațială a lui J. Whistler, sau seria de pînze a lui M. Rothko, pe care P. Selz le compară cu *Nocturnele unui impresionist englez*¹³.

Din nenumăratele probleme care se pot ridica în legătură cu impresionismul, am ales pentru lucrarea de față numai pe acelea care mi s-au părut deosebit de importante pentru înțelegerea tendințelor principale din peisajul actual: vibrația substanței „lumină-culoare”, legată de noua funcție a materiei picturale; cadrajul impresionist care lărgeste granițele fragmentului de realitate înfățișat; perspectiva „binooculară” care detronează hegemonia viziunii renascentiste a naturii.

Prezența, în arta plastică actuală — atât a afirmării cât și a negării atitudinii impresioniste este o dovadă a atracției permanente exercitată de această orientare. Nu este deci de mirare că M. Seuphor, în introducerea teoretică la dicționarul picturii abstracționiste abordează, printre altele, tema : impresionismul și arta nonreprezentativă. Merită să cităm un fragment din textul lui, respectiv exemplul pe care îl dă referitor la caracteristicile peisajului impresionist din punctul de vedere al colorismului nonfigurativ din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea. În creația impresionistilor se manifestă adesea surprinderea intuitivă a principiilor compoziționale abstracte. Să luăm, de exemplu, *Cîmpul cu maci* al lui Claude Monet. Ultramarinul umbrei provoacă strălucirea roșului macilor. Ea reprezintă răspunsul la sunetul surd al azuriiului blînd al cerului. O importanță deosebită o are verdele strălucitor întins ușor sub linia orizontului care împarte tabloul în două : fără aceasta, verdele întunecat al șirului de copaci ar fi monoton. — În caz contrar, dacă ar deveni mai intensă, această rezolvare ar strica efectul general de liniște subtilă. În acest mod, totul în acest tablou reprezintă o simplitate armonioasă...¹⁴.

Dacă am analiza în mod asemănător realizările colorismului actual din Franța (Tal Coat, M. de Staël, O. Débré, J. Bazaine, A. Manesier ș.a.), din Anglia (I. Hitchens, T. Bell), din Italia (G. Santomaso, G. Morandi, Afro) din Polonia (P. Potworowski, A. Marczyński, T. Dominik, R. Ziemiński ș.a.) ne-am da seama fără greutate de actualitatea continuă a achizițiilor de bază ale atelierului de creație impresionist. Am ajunge, de asemenea, la convingerea că, în unele cazuri, există, în continuare, același raport senzual, emoțional, impresionist față de natură, care se afla la baza apariției multor peisaje nonfigurative.

VII. DIN CĂUTĂRILE ARTIȘTILOR POLONEZI

Există oare o variantă poloneză a impresionismului, există un peisaj polonez impresionist?

Această problemă îi preocupă foarte mult în ultima vreme pe unii cercetători polonezi¹. Pentru a o rezolva, s-au folosit în special exemplele lui A. Gierymski, W. Podkowiński și J. Pankiewicz.

În ceea ce îl privește pe Gierymski, chestiunea părea simplă, dar poate că este vorba de o simplitate numai aparentă în definirea poziției acestui artist față de pictura franceză.

Studiile și schițele: *Chioșcul*, *Begoniile*, *Domnul în frac roșu*, apărute în anii 1876—1882, atestă clar căutările sale independente care au avut drept rezultat descoperirea unor efecte noi ale culorii și luminii, necunoscute mai înainte la noi. Acest fenomen a luat naștere aproape în paralel cu tendințele asemănătoare din pictura franceză.

Studiul în ulei la *Chioșcul* (1881), care se află la Muzeul Național din Varșovia, prin distribuirea luminii, prin folosirea petelor compacte de culoare, prin fărâmițarea spațiului în mii de cîmpuri mici, reprezintă un exemplu clasic de organizare impresionistă a suprafeței tabloului, a unei suprafețe care clipește și vibrează.

Găsim aici maniera impresionistă de a pune culorile pure, acea „clipire” caracteristică pentru impresionism. Din această cauză, tabloul

reprezintă un moment immortalizat în grabă, momentul în care razele soarelui se strecoară prin coroanele copacilor și prin grilajul chioșcului. Gierymski pășește independent pe un drum nou, care fusese recunoscut în acea vreme la Paris drept una dintre cele mai revoluționare tendințe. Mai târziu, sub influența ideologiei pozitivistă varșoviene, începe să se facă tot mai mult simțită tradiția realistă. Din tablourile *Poarta din orașul vechi*, *Trompetele*, *Nisiparii*, ne vorbește în egală măsură Gierymski-pictorul ca și Gierymski-factorul social. Cît de elocventă este compararea dintre două opere din același an (1895): tabloul impresionist — *Băiatul ducînd un snop de grîne* și tabloul realist *Sicriu țărănesc*.

Gierymski trece pe poziții clar impresioniste pentru a doua oară în jurul anului 1900, an legat de șederea artistului la Paris. În această perioadă, impresionismul lui Gierymski își pierde caracterul inițial independent, în schimb, folosește foarte clar cuceririle colorismului francez. Ceea ce este și mai curios, influența relativ slabă a impresionismului francez în perioada deplinei sale înfloriri devine puternică în momentul în care, la Paris, el devenise deja un fenomen de ordin istoric. (*Vedere din Verona*, 1900; *Piazza delle Erbe din Verona*, 1900; *Pineta di Villa Borghese de la Roma*, 1901).

Sosirea lui Wladyslaw Podkowiński și a lui Józef Pankiewicz la Paris (1889) se produce în momentul deschiderii expoziției „Exposition de Peinture du Groupe Impressionniste et Synthétiste” și a marii expoziții a lui C. Monet. Spre deosebire deci de Gierymski, celor doi artiști li se ușurează începutul. Au posibilitatea să cunoască impresionismul chiar la apariția lui. Sînt multe argumente care arată că au profitat din plin de lecțiile picturii franceze. Se pare totuși că nici tablourile impresioniste ale lui Pankiewicz pictate în împrejurimile localității Kazimierz curînd după aceea (1890), nici

tablourile lui Podkowiński, *Satul, Livada din Chrzesny* sau *Copiii în grădină* (toate din 1892) nu atestă nici o contribuție originală a artei poloneze la istoria coloristicii mondiale. Reprezintă numai o adaptare a ideilor franceze și numai o adaptare de suprafață. În ceea ce îl privește pe Podkowiński, ca operă inovatoare ar putea fi amintit grupul de peisaje din 1893, dintre care cele mai independente sînt: *Peisaj din Sobótka* și *Cîmpul de trifoi din Wilczyce*. În ambele lucrări, dar mai ales în cea de a doua, artistul a renunțat la efectele sugestive dar superficiale ale fărîmîțării materiei, folosită anterior în scopul însuflețirii suprafeței obiectelor modelate realist; este eliminată și construcția bazată pe perspectiva lineară. În locul ei apare perspectiva panoramică, nemaiîntîlnită pînă atunci în arta poloneză, rezultată dintr-un șir de fișii orizontale. Unii istorici ar dori să vadă în aceasta o manifestare a sintetismului, el nu se aseamănă însă cu sintetismul lui Gauguin, chiar în absența oricărui caracter linear. Dacă vom descoperi elemente decorative, va trebui să recunoaștem că, fără îndoială, nu este vorba de caracterul decorativ al grupului „Nabi”. Sinteza realizată în acest tablou constă în ritmul marilor suprafețe, pictate prin trăsături largi de penel. Caracterul rațional al acestei lucrări rezidă în contrazicerea evidentă a sensualismului impresionist.

Printre multe tablouri de mîna a doua sau împrumutate, această grupă de peisaje ocupă în creația lui Podkowiński un loc de frunte. Ele introduc cuceriri noi în arta poloneză. Reprezintă un ansamblu de descoperiri și aceasta nu numai pe scară națională.

Dintre cele două propuneri pe care le-au făcut, în pictura peisagistă, Gieryski și Podkowiński, prima a reprezentat introducerea în istorie a impresionismului polonez, cea de a doua, pornind de la impresionism, a apropiat arta noastră de căutările constructiv-sintetice bazate pe ritmul suprafețelor și armonia culorii.

Pentru ceilalți pictori peisagiști, care au activat în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, impresionismul a reprezentat doar trăsătura exterioară a tablourilor. Acesta este cazul lui Wyczółkowski, Masłowski, Falat. Axul principal al compoziției continuă să fie realismul. Pare să fie tocmai contopirea celor două convenții, a realismului și a impresionismului, una din trăsăturile caracteristice ale peisajului polonez? Dacă ne-am sprijini raționamentul numai pe ceea ce au reprezentat acești trei pictori, am putea accepta această teză, însă cu destul de multe rezerve. Ar mai putea fi ilustrată și de *Săpatul sfeclei* al lui Wyczółkowski sau *Jocul de crichet* al aceluiași autor. Aprecierea simplificată a situației este însă complicată de cazul lui Jan Stanisławski.

Jan Stanisławski face cunoștință cu impresionismul în timpul numeroaselor sale călătorii la Paris. Peisajele lui din anii 90, pictate prin lovituri mărunte de pensulă, scăldate într-o lumină puternică, menținute într-o tonalitate deschisă — confirmă interesul artistului pentru arta „de impresie”. Preluând paleta impresionistă, fără a renunța însă la cuceririle atelierul de creație realist, Stanisławski introduce și elemente suplimentare, care vor fi apreciate la justa lor valoare abia în arta plastică de la începutul secolului nostru: expresivitatea petei de culoare aplicată impetuos, calcularea suprafeței tabloului, apoi simbolică obiectelor. O simbolică discretă, adesea greu de descifrat.

În lucrările lui Stanisławski, fenomenele naturii exprimă dispoziția sufletească a artistului. Copacii lui, dar, mai ales, ciulinii lui, ne vorbesc despre viziunea naturii „însufleteite”.

Stanisławski și-a însușit destul de superficial cuceririle impresionismului. Este drept că, datorită impresionismului, acest artist a obținut o oarecare emancipare a obiectelor, dar arta lui, îndepărtându-se de viziunea naturalistă, a început să evolueze într-o altă direcție

decît cea trasată de pictura impresionistă franceză. Ea se apropie din ce în ce mai mult de simbolism, care străbate şi creaţia lui Wyspiański şi Wojtkiewicz.

Este aproape imposibil să prezentăm pe scurt chiar şi o schiţă sumară a istoriei peisajului polonez de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, dar este necesar să amintim cel puţin poziţiile cheie. Printre acestea se numără, fără îndoială, şi creaţia lui Wladyslaw Slewinski. În lucrările de pînă acum, aceasta a fost analizată în special din punctul de vedere al relaţiei cu arta lui Gauguin. Contactele lui personale cu Gauguin şi grupul de pictori de la Pont-Aven, cultul teoriei picturii „sintetice”, legăturile evidente cu atelierul de creaţie al „neotraditionalismului” nu trebuie să pună însă în umbră căutările lui Slewinski. În special în domeniul peisajului, şi mai ales în vederile mării din Bretania, artistul a creat o serie de opere irepetabile, departe de arta lui Gauguin. În ele, Slewinski limitează caracterul decorativ plan, stilizarea şi caracterul linear al contururilor obiectelor, renunţă la pata de culoare, fin trasată. Foloseşte o culoare densă, groasă. Tytus Czyzewski l-a caracterizat cît se poate de bine din acest punct de vedere: „În tablourile lui, forma are valoarea calitativă a unei greutăţi şi o densitate a materiei identică cu natura”².

În comparaţie cu alte teme relativ frecvente la Slewinski — ca portretul şi natura moartă — abordate în mod static, peisajele bretone se caracterizează prin dinamism. Acest dinamism este vizibil în conturul neregulat al malului, în siluetele franjurate ale stîncilor, în ritmul neliniştit al suprafeţei vălurite a mării. El este subliniat şi de tonurile profunde, întunecate. Nimeni nu a privit în acest fel natura înaintea lui Slewinski în pictura poloneză, nimeni nu a închis în peisaj o atît de mare încălcare de patos şi de dramatism al formelor.

Creația lui Stanisław Wyspiański este un fenomen mult prea complex, pentru a putea fi definit în câteva propoziții. În proiectele monumentale ale vitraliilor, Wyspiański a fost reprezentantul picturii istorice de tip vizionar. Apreciat din acest punct de vedere, ar putea fi considerat un continuator al istoriozofiei lui Matejko. Forma lucrărilor lui, mai mult camerele (de ex. portrete) este reprezentată, pe de o parte, de sintetismul înrudit cu căutările lui Gauguin, pe de altă parte, de caracterul decorativ de tipul lui Grasset sau Munch. Ambele elemente sînt unite printr-o expresie care îi este specifică și al cărei corespondent în arta vest-europeană ar putea fi considerată opera lui Toulouse-Lautrec. Toate acestea, transpuse în domeniul peisajului, au dat rezultate neașteptate, vizibile în două motive, frecvent re-luate: *Vedere spre dealul lui Kościuszko* și *Căpițele*.

În primul caz ne aflăm în fața unui peisaj expresiv, apărut pe baza unei viziuni realiste a naturii — însă a unei naturi dramatizate. Ne înduioșează vederea cîmpului ud, tăiat de panglica de lut noroios. Pe margini lîncezesc coroanele negre, trase în linii ascuțite, ale copacilor desfrunziți. Tabloul este îmbibat de melancolie. Lăsîndu-ne antrenati de dispoziția sufletească care se degajă din tablou, pierdem tot mai mult contactul cu caracterul concret al peisajului, care a servit, în mare măsură, dezvoltării trăirilor interioare ale artistului.

În *Căpițele*, Wyspiański înclina spre simbolism. Păpușile de paie amintesc de niște actori pe scenă. Siluetele întunecate ale copacilor formează culisele. Ambianța stranie a tabloului este amplificată de lumina felinarelor care îndeplinesc rolul unor reflectoare pe scenă. Fragmentul de realitate reprezentat de aleea cracoviană a fost transpus în sfera fantasticului poetic. Înfățișarea teatrală a *Căpițelor* și expresia lor simbolică ne permit să vedem în această lucrare unul dintre cele mai eloc-

vente fenomene ale peisajului metaforic polonez.

Witold Wojtkiewicz nu a creat peisaje „independente“. Acestea apar numai pe fundalul compozițiilor nonfigurative. Ele fac parte, alături de lucrările lui Jacek Malczewski, din cele mai timpurii „peisaje ale imaginației“ din arta poloneză a secolului al XX-lea.

La Wojtkiewicz obiectele reale, datorită aranjamentului lor neobișnuit, creează o lume irațională a visurilor copilărești, a poeziei, a fantasticului. Flori de câmp colorate cresc în lunci, dar pot și să stea pe iarbă în ghiveci; alături de găștele adevărate pasc și niște berbeci de lemn; nalbele țîșnesc în sus ca niște ploi; o țărăncuță desculță joacă rolul reginei fermecate, ciobănașul devine cavalerul care încalecă pe un cal de lemn; soarele este un cadran de foc atârnat jos, deasupra pământului. Exact ca în desenul unui copil.

Dacă am căuta corespondente pentru Wojtkiewicz în arta străină, ar trebui să ne gândim la grotescul lui James Ensor și la caracterul decorativ al „intimilor“ francezi, dar amîndouă aceste direcții sînt transpuse aci într-o notă aparte, oarecum naiv lirică.

VIII. SEURAT — ÎN DIRECȚIA RITMIZĂRII GEOMETRICE

1. ARMONIA CONTRASTELOR. După moartea lui Seurat, Pissarro îi scria fiului său Lucian : „...s-a terminat cu pointillismul. Cred însă că se vor ivi alte consecințe de o mare însemnătate pentru dezvoltarea ulterioară a artei“¹.

Proorociile lui Pissarro s-au adeverit. Pointillismul ca direcție limitată istoricește nu a supraviețuit mult timp după moartea creatorului său², în schimb, concepția lui estetică a participat în mare măsură la formarea picturii vremurilor noastre. Abstracția geometrică, suprarealismul, tașismul, diversele variante ale construcționismului — porneau de la moștenirea lui Georges Seurat. Măsura în care diversele direcții s-au interesat de aceasta a fost diferită de la caz la caz, totuși nu poate fi pusă la îndoială atracția permanentă a acestei arte care proclama triumful gândirii clasice raționale. Astfel, peisajul neoimpresionist — deoarece principalul obiect al experimentelor lui Seurat era tocmai pictura peisagistă — a devenit un câmp de experiență în care circulau noile idei ale viitoarei creații de avangardă.

Pe fundalul diverselor orientări din pictură discutate pînă acum, caracterul singular al căutărilor lui Seurat se conturează foarte clar. Pe el nu-l interesa nici lucrul în sine, ca obiect al unei munci de cercetare, nici urmărirea for-

țelor supranaturale din natură, nici reacția senzorială la impulsurile din exterior. Respingînd cazualitatea impresionistă și goana impresionistă după impresiile schimbătoare ale clipei — Seurat „...a îndreptat pictura către ideea clasică a unei opere științifice compuse din linii verticale, orizontale și perpendiculare, a unei opere în care fiecare fragment ocupă un loc anume, dinainte pregătit”³.

Seurat s-a plasat pe pozițiile cercetătorului treaz și neangajat, care se străduiește să clasifice fenomenele înconjurătoare cu o obiectivitate științifică. Cercetează curajos natura. Face ordine între elementele de cazualitate pe care le observă în ea. „Luptă împotriva caracterului stihinic al epocii, în căutarea unor mijloace constructive adevărate...”⁴.

Se străduiește să înfățișeze un tablou sintetic al unei lumi organizate conform cu principiile programatice ale cromoluminarismului: *arta este o armonie, iar armonia constă din analogia contrastelor*.

Teza de mai sus este completată de Seurat cu încă una, fundamentală principială, care străbate prin toată creația sa: „La pureté de l'élément spectral est la clef de voûte de la technique”⁵.

2. „...SYNTHÉTISER LE PAYSAGE”. O mare parte a creației lui Seurat conduce la rezolvarea unor sarcini de construcție complicate cu ajutorul culorii și luminii. Artistul se străduiește să obțină forma „pură”. El supune figurile și obiectele acțiunii razelor soarelui. Ele ne apar polarizate de strălucirea puternică, sterilizate, purificate și eliberate de toate trăsăturile secundare; limitate la formele cele mai lapidare. Aceste procedee au drept scop „...synthétiser le paysage”⁶.

* Puritatea elementului spectral este piatra de temelie a tehnicii. (n. trad.).

În acest mod înfățișează Seurat copacii și oamenii din seria de schițe care însoțesc procesul de apariție al tabloului *La Grande Jatte*, în lucrarea monumentală *Une baignade*, în peisajele de la Honfleur, în tablourile marine din Grand-Camp.

Izolate hotărît de fundal, ele sînt închise în niște forme cilindrice, uneori chiar înconjurate de un contur. Efectul creat de acest contur a fost corect definit de H. Dorra ca „une délinéation classique...”⁷.

Actorii teatrului monumental al lui Seurat se mișcă, de obicei, într-un spațiu neutru, ba chiar convențional. Aici nu se simte pulsul naturii. Cu trecerea anilor, senzația de pustiu se amplifică din ce în ce mai mult. El nu poate fi umplut nici de convoiul figurilor ceremonioase, care se tîrăsc sub forma așa-numitelor „cortèges pharaoniques”⁸, nici de barca singuratică uitată pe plaja nisipoasă, nici de ritmul pînzelor bărcilor, nici de coloana de copaci înfiți în pămînt. Uneori artistul operează cu o formă identică de trunchi de copac, neglijînd voit redarea inventivității naturii vegetative. În două tablouri și în desenul *Omul de lîngă balustradă* (1881) găsim cîte un copac singuratic și strîmb. Artistul îl repetă în mai multe studii, precum și în principala compoziție *La Grande Jatte* (1884—1885) și în peisajul *Podul din Courbevoie* (1886—1887). Acest copac apare mereu în scenă, timp de șase ani, ca o recuzită permanentă servind la punerea în scenă a multor spectacole diferite.

3. „DES TACHISTES”. Pe măsura accentuării tendințelor programate, dispare treptat orice fel de vegetație, cu excepția trunchiurilor de copaci monumentale, acoperite uneori de o coroană luminoasă. Este din ce în ce mai greu să descoperim formele mărunte. În ultimă instanță, Seurat ajunge la concepția aspră a unei naturi limitate numai la arhitectonica peisajului. Vedem ansambluri de stînci încre-

menite, întinderi de apă și cortine de cer (*Port-en-Bessin*, 1888). Remarcăm dungi abstracte cu o structură moleculară care numai datorită titlului pot fi considerate tablouri marine (*Marea fără bărci, Gravelines*, 1890). Uneori spațiul abstract este unificat de-a lungul fișiiilor orizontale de apă și în jurul unui bloc plasat vertical, sugerînd un trunchi de copac (*Copaci și vapoare*, 1890).

De fapt, acest proces a început mult mai devreme. *Apus de soare, Grand-Camp* din 1885 poate fi considerat o prefigurare a abstracționismului și solarismului. Printre altele, la Delaunay există și unele elemente ale „picturii gestului”⁹.

În 1886, scriind despre lucrările lui Seurat, „Le Figaro” a folosit expresia „des tachistes”. Seurat nu i-a acordat nici o importanță. „Aluziile cu privire la tachism sînt amuzante”,¹⁰ amintea el într-o scrisoare către Signac. Nu prevăzuse ce consecințe va avea modul lui de a picta suprafața tabloului pentru arta din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea.

4. CONSTRUCTIVISMUL. Am citat momentul folosirii termenului „tachisme” pentru prima oară în critica de artă numai ca o curiozitate. Departe de mine gîndul de a atribui acestor conexiuni îndepărtate vreo importanță mai mare. Legătura incontestabilă dintre pictura neoimpresionistă și tachism nu reprezintă principalul fir de legătură dintre Seurat și arta contemporană. Mult mai importantă este aici linia marilor constructori a căror succesiune a fost stabilită de Venturi: Piero della Francesca, Georges Seurat, Juan Gris. Și alți cercetători abordează problema în mod asemănător. Atît H. Read¹², cît și M. Brion¹³ comparau creația lui Uccello cu peisajul *La Grande Jatte*. W. Haftmann include într-un singur lanț evolutiv căutările lui Ingres, Seurat, ale cubismului, orfismului și purismului.

83 Trebuie să amintim aici că înțelegerea artei

ca o armonie de contraste a reprezentat fundamentul neoplasticismului, iar divizionismul, ca metodă de creație, și-a găsit aplicarea în pictura futuristă. În peisajele lui Seurat, contrastele rezultă din contopirea liniilor orizontale și verticale, din întrepătrunderea suprafețelor orizontale și a corpurilor geometrice verticale, din statica formelor monumentale și vibrația luminii și a culorii. În lucrarea *Omul de lângă balustradă* compoziția se bazează pe fișiile paralele de tonuri luminoase și întunecate: strada, balustrada, speteaza, silueta încețoșată a clădirii. Unitatea tabloului este fragmentată de trunchiul vertical situat în prim plan, de figura bărbatului din planul al doilea și de turnul care se vede în depărtare. Structura aceasta deosebit de clară, efectuată aproape după o schemă geometrică, ne face să ne gândim la ordinea riguroasă din tablourile lui Mondrian. Peisajul *Banlieuc*, datînd din anul 1883, este construit după principiul abstract al corpurilor geometrice. *Zid roz pe fond de verdeață* (1882) reprezintă numai un joc de suprafețe colorate. Ele creează iluzia unui spațiu nelimitat de nici un fel de formă de obiect. Un spațiu asemănător întîlnim astăzi în unele lucrări din cercul „Școlii Pacificului”. În lucrările următoare ale lui Seurat triumfă în mod clar „ideea constructivă care se exprimă în ritmica liniilor, a corpurilor geometrice și a suprafețelor. Acestui scop îi servesc și stîlpii așezați regulat din lucrarea *Țărani bătînd pari în pămînt* (1882), catargele puternic accentuate din *Bărci și vase de pescari* (1885), casele și copacii din *Sena la Courbevoie* (1885—1886), planurile verticale ale pînzelor desfășurate și planul orizontal al digului din *Podul din Courbevoie* (1886—1887). Aceluiași scop servesc și marile întinderi de lunci, plaje, apă și cer, care atrag privirea în profunzime. Culorile aplicate egal, armonia gamei coloristice, lumina răspîndită — accentuează senzația de liniște, pace, monumentalitate.

5. ÎN CERCUL FERMECAT AL MAGIEI OBIECTELOR.

S-a încercat să se descopere un conținut simbolic în caracterul linear al lucrărilor lui Seurat. S-a făcut apel la teoria lui Humbert de Superville, referitoare la expresia alegorică din direcția în care se trasează liniile. S-au folosit reflecțiile prietenului artistului, Charles Henry. După părerea lor, liniile care se depărtează exprimă veselie, caracter schimbător, dorință aprigă, în timp ce liniile care se apropie sînt o expresie a tristeții sau a îngîndurării. Henry susținea că fiecare direcție este simbolică.

Seurat s-a apărat împotriva unei astfel de interpretări a operei sale : „Ei văd poezie în ceea ce fac eu. Nu, eu îmi folosesc metoda mea și atîta tot”.¹⁴

În pofida acestei respingeri categorice a simbolismului, este totuși greu să trecem cu vederea momentele simbolice, ba chiar suprarealiste, din creația lui Seurat. Ele au fost remarcate de Breton, Chirico, Carrà, au fost descoperite și de alți pictori suprarealiști¹⁵. În acest sens, influența exercitată de Seurat asupra artei actuale nu are nimic comun cu interpretarea naivă a simbolicii liniilor. Ea constă în magia obiectelor, care, izolate de mediul lor înconjurător, duc o viață autonomă. *Marele metafizician* al lui Giorgio Chirico, *Cinci oameni în spațiu* (1918) al lui Oskar Schlemmer, stînca uriașă pe fundalul ferestrei deschise din *Lumea invizibilă* (1954) a lui René Magritte, sînt o expresie a aceleiași magii a obiectelor, a aceleiași taine a oamenilor-manechine, a oamenilor-statui care definesc atît de strălucit expresia peisajului *La Grande Jatte*.

IX. CÉZANNE — PEISAJUL CONSTRUCTIV

1. VIAȚA INTERIOARĂ A OBIECTULUI. Din registrul amplu de probleme care se ridică în legătură cu arta lui Cézanne, cu trăirea naturii și a peisajului la el, le vom discuta aici numai pe cele legate direct de noua funcție a obiectului în tablou, de noua formă a relațiilor reciproce dintre obiecte, ceea ce are drept rezultat apariția unei noi concepții asupra spațiului.

Aceste probleme reprezintă etapele succesive ale unui proces complex pe care Cézanne, îl numește *realizare* („réalisation“). Acesta este un proces de aprofundare treptată a contactului cu natura¹, de renunțare la orice conținut literar, la orice anecdotă sentimentală, pentru a se ajunge la conceptul picturii considerate „eroizarea realității“² cu ajutorul experimentului coloristic și constructiv. Este vorba de o realitate concretă, materială, vizibilă cu ochiul liber — de o realitate plastică.

„Voir sur la nature c'est dégager le caractère de son modèle“³. — viziunea conformă cu natura reprezintă pentru Cézanne sesizarea celor mai caracteristice trăsături ale obiectului înfățișat în tablou.

Declarația artistului este confirmată de aproape întreaga creație a lui. Nu-l intere-

* A vedea în natură înseamnă a sesiza caracterul modelului.

sau metodele general-acceptate de definire a relațiilor spațiale; nu ținea seama de particularitățile cinetice „înnăscute” atribuite fenomenelor și elementelor naturii (de ex. stînca — element static, pîrîul de munte — element dinamic etc.). Îl interesa mai mult obiectul în sine decît ceea ce știm noi despre obiect. Aceasta a avut drept urmare mutarea accentului de pe formele exterioare ale modelului artistului — pe structura sa interioară. Așa se explică și faptul că Cézanne „...nu recunoștea nici un fel de alte valori simbolice în afara celor create de obiect ca atare. Cu alte cuvinte, valorile spirituale ale obiectului nu-i sînt conferite *din afară* prin diversele aprecieri dependente de convingerile noastre estetice — ci se impun din interior.

„Obiectul devine el însuși un simbol, devine singura expresivitate plastică”⁴.

Concepția simbolicii obiectului la Cézanne se deosebește deci în mod evident de simbolism ca orientare în pictura secolului al XIX-lea⁵.

În primul caz, eroul principal al tabloului este obiectul însuși, peisajul, natura, în cel de al doilea — artistul, starea sa psihică, trăirile lui emoționale.

În primul caz, metoda muncii creatoare „...se eliberează în contact cu natura”⁶, în cel de al doilea, pictorul cercetează natura în conformitate cu anumite principii metodologice dinainte stabilite.

Modul de definire al obiectului începînd cu partea structurii sale interne și a conținutului intern, atît de larg răspîndită în arta actuală — se observă și în lucrările lui Cézanne din perioada „sintetică” și „abstractă”. În peisajul din Pontoise (1875—1877), esența arborilor este forma lor ascuțită; esența clădirilor constă în densitatea corpurilor geometrice și în contopirea lor organică cu terenul din care cresc sub forma unor blocuri de stîncă neted cioplite; esența acestui principiu este mișcarea continuă: o panglică de culoare deschisă înconjoară

dealul, se tirăște pe sub zăpadă, pare printre șirurile de copaci; esența care se vede în prim plan constă în scorjită băută de raze arzătoare ale soarelui. Același motiv, pictat de C. Pissarro, privit exact din același loc, ne înfățișează case tratate unitar, arbori, un deal, un drum. Toate obiectele de aici sînt pentru artist elemente ale peisajului de o valoare egală. Fiind o funcție a naturii ca totalitate — ele nu au o viață independentă, aparte.

Pasul aparent nefinsemnat în direcția artei moderne s-a dovedit a fi, prin consecințele sale, un pas de uriaș. Cézanne — după părerea lui Kandinsky — căutînd adevăratul caracter al obiectului a pornit, în același timp, „...în căutarea noului principiu al formei. El a reușit să facă din ceașcă o ființă însuflețită sau, mai exact, a reușit să surprindă esența ceștii. A dus «natura moartă» pe culmi unde obiectele moarte la exterior au devenit însuflețite în interior. Le-a tratat ca pe oameni, deoarece avea darul de a descoperi pretutindeni viața interioară⁷. Acest proces nu are nimic comun cu animizarea obiectului. Era o acțiune care urma să ierarhizeze diversele elemente ale naturii, care ducea la abordarea sintetică a însușirilor lor de bază. „Ceașca însuflețită“, copacii, stîncile, casele, suprafața apelor însuflețite — nu vorbeau nici cu glasul oamenilor nici cu al animalelor. Se exprimau prin însăși forma lor. Își comunicau conținutul de bază al „vieții lor interioare“ exprimat prin proporțiile corpurilor geometrice și ale suprafețelor, prin mișcare, ritm, prin coeziunea și caracterul concret al materiei. De aici acea claritate a construcției, tipică pentru Cézanne, trecerea hotărîtă pe pozițiile artei intelectuale, în care „...obiectul reprezintă simțul de inițiativă, propunerea, tema, și în cele din urmă, exaltarea mistică produsă de trăirea fenomenului simplu din realitatea lumii exterioare — este trecută pe planul al doilea. Accentul se pune

dealul, se tîrăşte pe sub zidurile caselor, dispare printre şirurile de copaci ; esenţa dealului care se vede în prim plan constă în coaja scorojită bătută de razele arzătoare ale soarelui. Acelaşi motiv, pictat de C. Pissarro, privit exact din acelaşi loc, ne înfăţişează case tratate unitar, arbori, un deal, un drum. Toate obiectele de aici sînt pentru artist elemente ale peisajului de o valoare egală. Fiind o funcţie a naturii ca totalitate — ele nu au o viaţă independentă, aparte.

Pasul aparent nefîsemnat în direcţia artei moderne s-a dovedit a fi, prin consecinţele sale, un pas de uriaş. Cézanne — după părerea lui Kandinsky — căutînd adevăratul caracter al obiectului a pornit, în acelaşi timp, „...în căutarea noului principiu al formei. El a reuşit să facă din ceaşcă o fiinţă însufletită sau, mai exact, a reuşit să surprindă esenţa ceştii. A dus «natura moartă» pe culmi unde obiectele moarte la exterior au devenit însufleteşte în interior. Le-a tratat ca pe oameni, deoarece avea darul de a descoperi pretutîndeni viaţa interioară”⁷. Acest proces nu are nimic comun cu animizarea obiectului. Era o acţiune care urma să ierarhizeze diversele elemente ale naturii, care ducea la abordarea sintetică a însuşirilor lor de bază. „Ceaşca însufletită“, copacii, stîncile, casele, suprafaţa apelor însufleteşte — nu vorbeau nici cu glasul oamenilor nici cu al animalelor. Se exprimau prin însăşi forma lor. Îşi comunicau conţinutul de bază al „vieţii lor interioare“ exprimat prin proporţiile corpurilor geometrice şi ale suprafeţelor, prin mişcare, ritm, prin coeziunea şi caracterul concret al materiei. De aici acea claritate a construcţiei, tipică pentru Cézanne, trecerea hotărîită pe poziţiile artei intelectuale, în care „...obiectul reprezintă simţul de iniţiativă, propunerea, tema, şi în cele din urmă, exaltarea mistică produsă de trăirea fenomenului simplu din realitatea lumii exterioare — este trecută pe planul al doilea. Accentul se pune

pe aranjarea și sistematizarea formelor alese din spațiul respectiv. În locul obiectului „...intellectul este tratat ca infinit”⁸. În acest fel stinca „însuflețită” înfățișată în peisajele lui Cézanne devine o prefigurare a corpului geometric cubist⁹.

2. MODULAȚIA FORMEI. După anul 1873, în operele lui Cézanne se accentuează caracterul tectonic al corpurilor geometrice. Însă aceste corpuri geometrice nu sînt modelate conform accepției tradiționale a acestui termen. În acest caz, avem a face cu fenomenul denumit de artist (spre deosebire de modelare) — *m o d u l a r e* („... *on ne devrait pas dire modeler mais modular*“ *)¹⁰

Modelarea duce la apariția unei forme construită din linie și culoare, din trăsături și pete de culoare, din lumină și umbră. Și desenul este trecut la el pe un plan secundar, și dacă există totuși „subconștient”, există ca funcție a culorii, mai exact spus, depinde de „relația reciprocă dintre tonuri”¹¹.

Modelarea se bazează pe acțiunea luminii și a aerului. „Lumina colorează, aerul întunecă”¹².

„Lumina colorează” pietrele neclintite de pe malurile *Pîrîului din pădure* (1896-1898). Le conturează, le individualizează, le precizează formele, însuflețește materia pînzei. Joacă un rol constructiv, spre deosebire de funcția distructivă a luminii impresioniste. Aceste cerciri vor fi preluate parțial și de Van Gogh¹³, apoi de solarismul contemporan. Tot de la ele pornește și colorismul abstract al „Școlii de la Paris” (M. de Staël, J. Bazaine, Tal-Coat ș.a.).

„Aerul întunecă” obiectele care completează spațiul peisajului din *Estaque* (1898—1900). Cu-fundate într-o atmosferă saturată de lumină, acestea își duc viața lor independentă. Fiecare

care merg mult mai departe
 acestei probleme sunt remarcabile
 cu privire la „triumful
 bit de pretioase în literatura
 impresionism și arta contemporană
 F. Léger — „puntea de
 Deul putem — așă — conținutul
 cu ele, Léger — „puntea de
 care F. Léger și arta contemporană
 impresionism și arta contemporană
 bit de pretioase sunt remarcabile
 acestei probleme sunt remarcabile
 cu privire la „triumful
 care merg mult mai departe

fragment de peisaj, fiecare frântură de stâncă și fiecare buturugă este o entitate închisă în sine. Ceea ce le unește este lumina „care clipește pe suprafața pietrei, se strecoară printre crengi, lucește pe zidurile clădirilor care se văd în fund. Aceasta este una din tainele armoniei lui Cézanne, a armoniei în alăturarea unor fenomene naturale diverse, a armoniei care duce la atât de caracteristica, pentru Cézanne, coexistență a obiectelor“¹⁴.

3. COEXISTENȚA OBIECTELOR. Aceasta însemnează trăirea în comun a obiectelor, pe principiul suveranității și al conviețuirii cu mediul înconjurător : cu fundalul, cu spațiul. Folosind această metodă, Cézanne a putut încerca să dezlege dilema de veacuri rezultând din contradicția între „măr“ și „rotunjime“, între arta realistă și abstractă. Van Gogh a ales, în cele din urmă, „mărul“. Gauguin era din ce în ce mai aproape de „rotunjime“. Cézanne a rămas la obiectele „reale“, dar a îndrăznit să facă un pas revoluționar : le-a transpus în abstracție. Le-a emancipat. A distrus legătura cu mediul. „Obiectul individual (obiectul realist) — scrie Bazaine — este cu atât mai puternic înghițit de forma sa, cu cât acea formă este mai indigestă, cu cât este mai mare numărul firelor care o leagă de lume“¹⁵. Transpunerea fenomenelor naturii în abstracție însemnează tăierea celor mai multe din firele care generează dezvoltarea și mișcarea liberă a obiectelor. Datorită acestui fapt, Cézanne surprinde echilibrul interior al peisajului, dobândește o ușurință și o transparență a formei — totul în cadrul unui întreg monolit și cu o puternică coeziune. Pe această cale el ajunge la rezolvări pe care le atribuia numai geniului marilor maestri. Este vorba de realitatea eliberată de schemele veriste, de „...realitatea înlocuită de imaginație și de abstracție“¹⁶.

4. SPAȚIUL. Coexistența obiectelor, principiul independenței lor simultane și al coeziunii strinse cu mediul înconjurător impunea o nouă formă de organizare a spațiului. Nu mai era suficientă claritatea diverselor elemente. În peisajul *Drumul din fața locuinței doctorului Gachet*, deosebirea evidentă dintre diversele elemente a dus numai la fărâmițarea tabloului într-o serie de corpuri și suprafețe autonome. Lipsea ideea unificatoare a compoziției. Căutarea acelui *quantum continuum* l-a însoțit apoi pe Cézanne în toate fazele creației sale.

Pornind de la metoda impresionistă a „ochiului mobil“, care înconjoară ca un reflector fragmentul de natură, Cézanne a inițiat experiențele care aveau drept scop construirea sferoidală a spațiului. Ea amintește de pictura greacă și de tratarea spațiului în unele lucrări baroce. Spațiul se dezvoltă ca cercurile care se propagă pe suprafața apei. Această concepție este ilustrată de *Don Quichotte sur les rives de Barbarie*, *Noua Olimpia* și alte lucrări din perioada „romantică“ apoi „întunecată“¹⁷. Dar ea nu putea satisface ambițiile artistului, care crescuseră simțitor. De aici căutările unor soluții mai universale, care să poată înlocui taina romantică a spațiului, „barocul“ efectelor de umbră și lumină cu transparența geometrică a construcției. Noul drum al artistului este marcat de peisajele cu alei în care copacii formează tunele cu secțiuni triunghiulară, completate de reflexele colorate ale luminii. Trebuie amintite aici și lucrările bazate pe motivul „celor care se scaldă“ (1895—1905) precum și faimosul tablou *Dealul Sainte-Victoire* (1904—1906). În legătură cu ele putem aborda problema protocubismului care era, — așa cum l-a caracterizat foarte lapidar F. Léger — „puntea de legătură dintre impresionism și arta contemporană“¹⁸. Deosebit de prețioase în literatura foarte bogată a acestei probleme sînt remarcile lui Kandinsky cu privire la „triunghiul mistic“, observații care merg mult mai departe în aprecierea cu-

ceririlor pur constructive ale lui Cézanne : „...construirea tabloului în formă geometrică este un principiu vechi, la care s-a renunțat în cele din urmă, atunci cînd s-a transformat în niște formule înțepenite, academice, fără nici un sens mai profund. Faptul că Cézanne a folosit acest principiu, i-a îmbogățit conținutul accentuînd, în același timp, foarte mult elementele pictural-compoziționale. În acest caz, triumphiul nu mai este un mijloc auxiliar, care folosește la armonizarea grupului, ci reprezintă însuși scopul picturii, curajos abordat. În același timp, forma geometrică devine un procedeu compozițional : centrul de greutate se găsește aici, în intenția pur artistică, la care se adaugă un puternic coeficient de abstracție. Din acest motiv, Cézanne modifică, pe bună dreptate, proporțiile corpului uman. Nu numai că întreaga figură trebuie să fie îndreptată spre vîrfurile de sus al triumphiului, dar și diversele părți ale corpului devin din ce în ce mai ușoare, se lungesc vizibil pornind de jos spre părțile superioare ale tabloului, ca și cum le-ar goni în această direcție o furtună interioară”¹⁹.

Esența noului spațiu din peisajele lui Cézanne nu rezultă din principii constructive predeterminate. Construcția este expresia plastică a legăturii picturii cu realitatea, pe principiul armoniei a două fenomene autonome : opera de artă și opera naturii. Cézanne a dovedit că „...dacă reconstrucția simplificată (a naturii) se limitează la un paralelism continuu față de repertuarul formelor sugerate de lumea reală, opera de artă va dobîndi o stare de echilibru permanent. Poate chiar mai permanent decît armonia naturală al cărei cifru îl reprezintă. Tabloul nu este amenințat de lipsa de hotărîre în iluminare, deoarece se știe cum trebuie să se permanentizeze în această „stare“ în care însăși trecerea timpului îndepărtează orice conexiuni reale. *Madame Cézanne, Peisajul din Estaque, Vază cu lalele* reprezintă —

fiecare în felul său — o armonie indestructibilă, deoarece au fost plasate într-o lume care a scăpat de sub scurgerea vremii. Nu au nici trecut, nici viitor. Înfloresc grație existenței într-un prezent veșnic²⁰.

X. VAN GOGH — PEISAJUL EXPRESIEI

1. „DREPTUL DE A RISCA TOTUL“. După părerea contemporanilor săi, Van Gogh era în același timp realist (E. Bernard), simbolist (A. G. Aurier) și romantic (M. Denis).¹ Pentru urmași, el a fost, în primul rând, inițiatorul noilor tendințe expresioniste și luministe. Numele lui Van Gogh se leagă de fovism, de orfism, de dramatismul artei plastice belgiene și scandinave de la sfârșitul secolului trecut, de căutările grupărilor germane „Brücke“ și „Blaue Reiter“, ba chiar și de pictura contemporară de tipul „expresionism biomorfic“², care operează cu mișcarea dinamică a suprafețelor, cu trăsătura agresivă, cu lumina puternică, cu culoarea densă.

Divergența de opinii nu trebuie să ne sugereze existența unei contradicții de principii în opera lui Van Gogh. Expresionismul nu excludea „cauza“ realistă a apariției operei de artă, nici simbolica culorilor, nici cultul romantic pentru frumusețea naturii, așa cum era în cazul lui Van Gogh.

Expresionismul nu a apărut ca rezultat al unor formulări stilistice sau conceptuale. El conține diverse convenții picturale și reprezentări ideologice. Acest termen poate fi folosit numai pentru a defini temperamentul artistului, în care factorul emoțional este preponderent față de factorul intelectual. El definește, de asemenea, linia picturii *pasiunilor*

umane exprimate „...printr-o culoare sugestivă, plină de emoție, de un temperament gelos...”³.

Pe bună dreptate, unii teoreticieni ai artei tratează expresionismul ca o manifestare a *neliniștii interioare* — în opoziție cu arta clasică, liniștită și echilibrată. „Atunci când există o consonanță între om și lumea care îl înconjoară, — scrie Worringer — atunci când este găsit punctul de echilibru interior, năzuința formelor devine o năzuință spre armonie, echilibru, spre conexiuni organice”⁴. Artistul a cărui creație îndeplinea toate condițiile enumerate de Worringer a fost Cézanne. Artistul ale cărui lucrări au devenit o negare hotărâtă a „echilibrului și a conexiunii organice”, a fost Van Gogh.

Expresionismul este considerat, de asemenea, *momentul de unificare* a două direcții opuse ale existenței umane : lumea cunoașterii psihice și fizice ; viața interioară a omului și viața naturii. „Când se întâlnește forța noastră exterioară cu forța interioară ia naștere fenomenul (artistic). Tocmai acest moment al primului contact, momentul apariției fenomenului, dorește să-l surprindă expresionistul...”⁵.

În legătură cu pictura de expresie a lui Soutine, Cogniat a folosit termenul „creație instinctuală”⁶. Această definiție poate fi extinsă și asupra celor mai multe din manifestările artei expresioniste. Că înșiși artiștii își dădeau seama de acest lucru, ne-o dovedesc cuvintele lui Emil Nolde : „Instinctul reprezintă de zece ori mai mult decât știința”⁷. Instinctul este deosebit de important dacă încercăm să facem o apreciere a lucrărilor foviste. Vom aminti formularea lui Vlaminck, tipică pentru această orientare : „Ne trebuie mai mult curaj ca să ascultăm de instinctele noastre decât ca să devenim eroi pe câmpul de luptă”⁸.

Gauguin a descoperit principiul pe care l-a folosit din plin Van Gogh și urmașii lui, principiu care mai este și astăzi lozinca multor căutări înnoitoare. El l-a denumit „dreptul de a

risca totul", dreptul care constă „...nu numai din posibilități tehnice, ci și dintr-un privilegiu moral”⁹.

Pentru a folosi acest privilegiu, artiștii au plătit un preț mare.

Privilegiul moral al dreptului artistului de a experimenta chiar cu prețul unor greșeli și nereușite, astăzi în afară de orice îndoială, este, în mare măsură, un merit al precursorilor expresionismului modern.

2. PALETA LUI VAN GOGH. Van Gogh desenează cu culoarea¹⁰, modelează cu vopseaua și lumina și chiar atunci când scrie despre natură nu folosește noțiuni, ci gîndește în culori.

„Lanurile de grîne pe jumătate coapte au uneori tonuri aurii închise, roșiatice sau aurii roșcate. Acest efect este amplificat la maximum de contrastele refracției tonurilor de cobalt ale aerului”¹¹. În corespondența artistului se găsesc nenumărate descrieri de acest fel, în care nu exista nici măcar vreo aluzie la o formă sau obiect concret, la o formă geometrică construită pe baza unei construcții clar definite.

În lucrările lui Van Gogh, obiectele sînt, înainte de orice, o expresie a mișcării: apa care curge, copacii clătinați de vînt, norii în vârtejuri etc. Totul se dizolvă în razele de soare și petele de culoare. Dar nu este vorba de ceața impresioniștilor. Artistului îi este insuficientă expresia exterioară, ca atare, acea „electrizare” a expresiei. Nu-l interesează nici analiza impresiilor schimbătoare din momentul contactului cu natura, așa cum se întîmpla cu impresioniștii¹². El dorește să cerceteze conținutul peisajului, să-l confrunte cu propria sa stare psihică. Așadar, dacă în ambele cazuri natura este o oglindă în care se reflectă silueta pictorului, pentru impresioniști reflexia va fi dispoziția sufletească momentană, zîmbetul, grimasa, schimbarea mișcării și a gestului, în timp ce Van Gogh își vede în oglinda sa propria neliniște, singurătate, disperare. El ex-

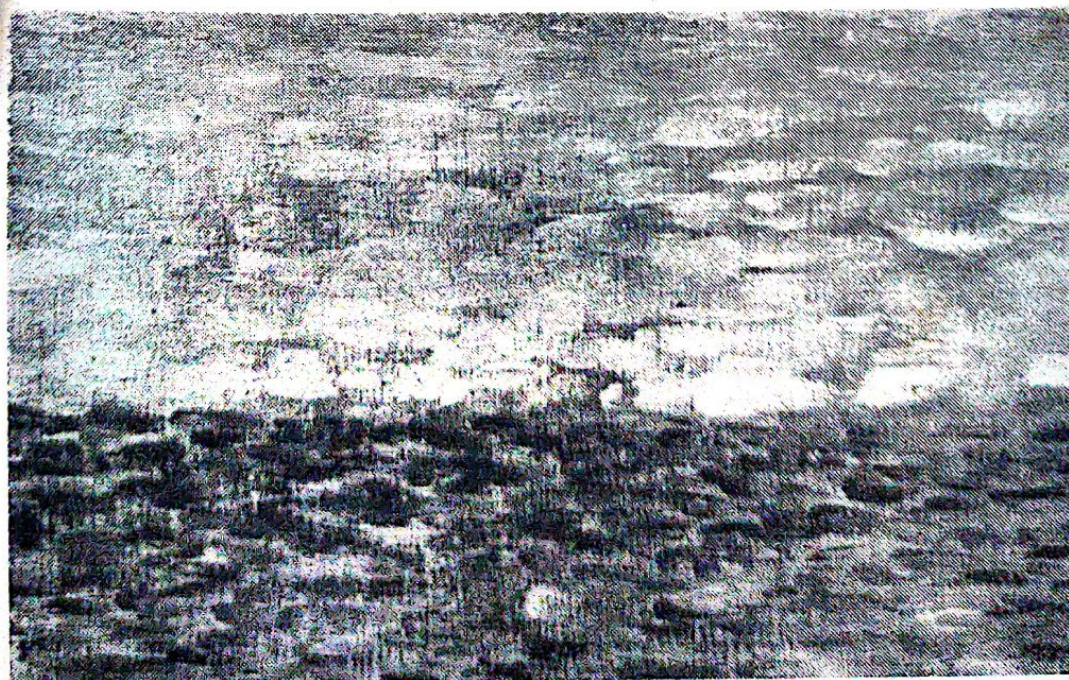
VIII—IX

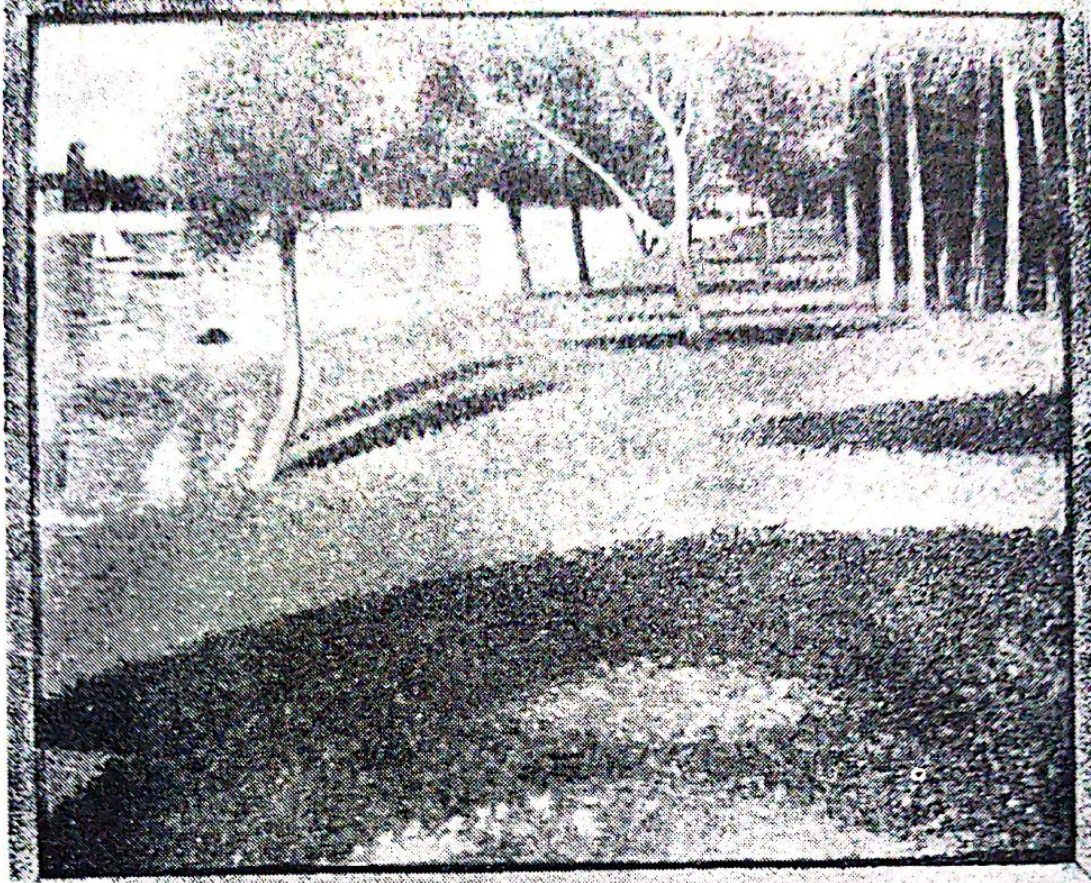
GEORGES
SEURAT,
Sena
la Asnières,
1883—1884



GEORGES SEURAT, *Studiu pentru „La Grande Jatte“, 1884*

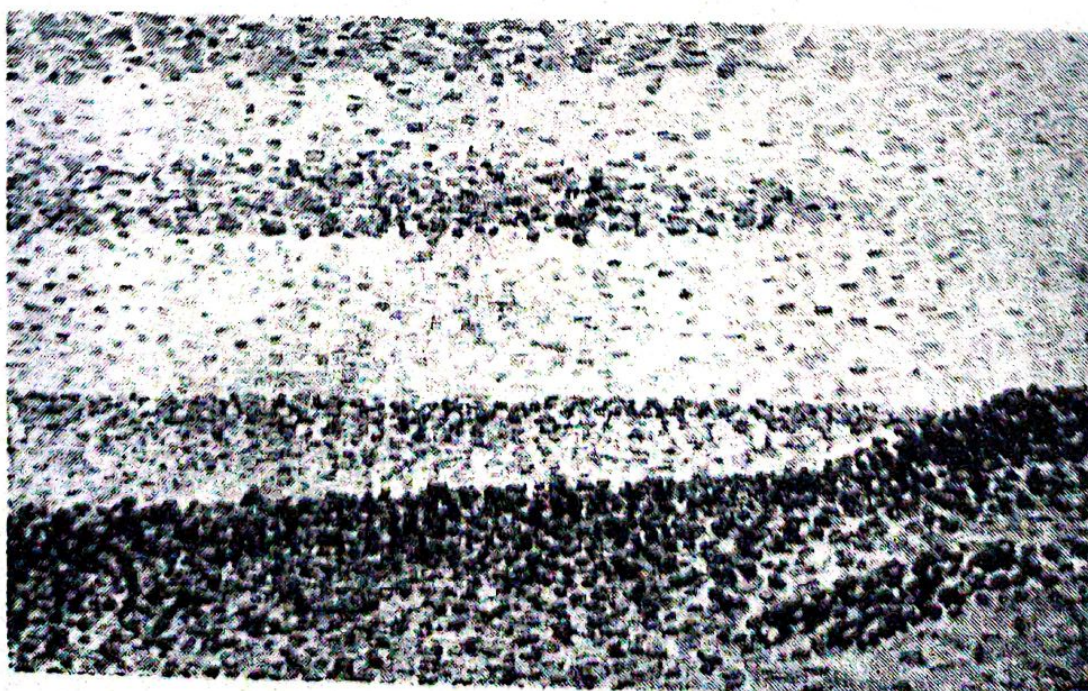
GEORGES SEURAT, *Apus de soare, Grand-Cump, 1885*





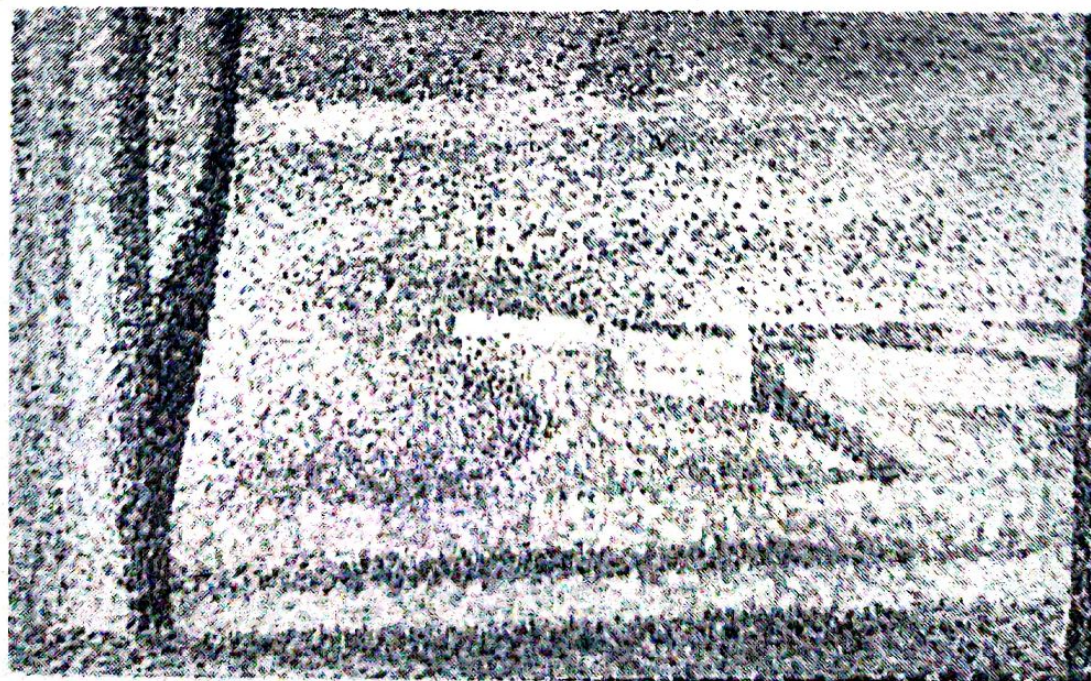
GEORGES SEURAT, *La Grande Jatte*, 1884

GEORGES SEURAT, *Peisaj marin, Gravelines*, 1890





GEORGES
SEURAT,
*Zid roz pe fond
de verdeață,*
aprox. 1882



GEORGES SEURAT, *Copaci și bărci*, 1890



PAUL
CÉZANNE,
*Peisaj
din Estaque,*
1898—1900

PAUL CÉZANNE, *Muntele Sf. Victoria*, 1898—1900





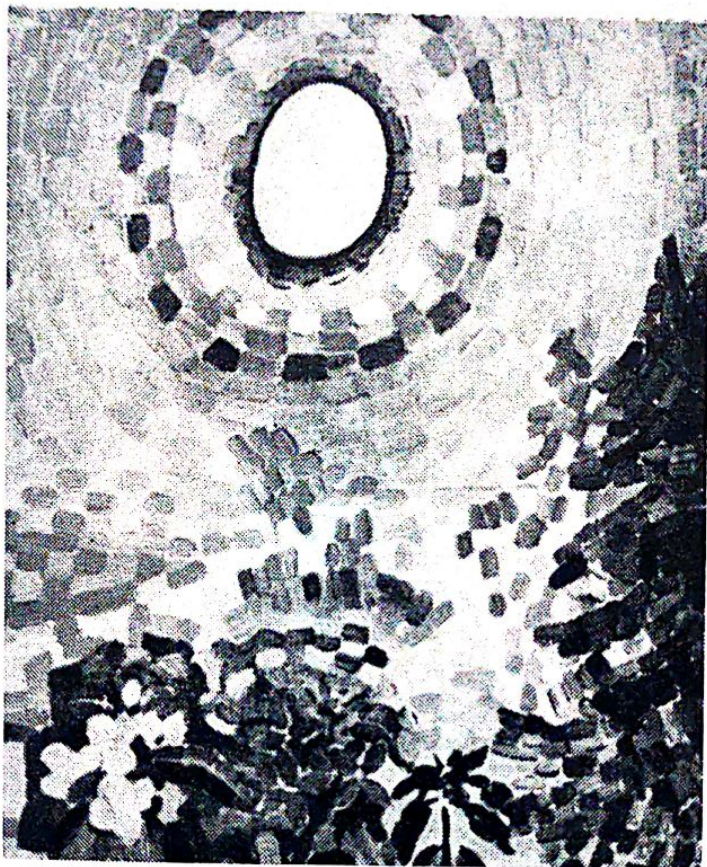
PAUL CÉZANNE, *Aleea din Bouffon*, 1888—1890



PABLO PICASSO, *Peisaj*, 1906



PAUL
CÉZANNE,
*Case
din Estaque*,
1882—1885



ROBERT
DELAUNAY,
*Pasaj
cu disc*,
1906



VINCENT
VAN GOGH,
Măslini, 1889

VINCENT VAN GOGH, *Pictorul pe drumul spre Tarascon*, 1888

VINCENT VAN GOGH, *Ciorile deasupra lanului de grâu*, 1890

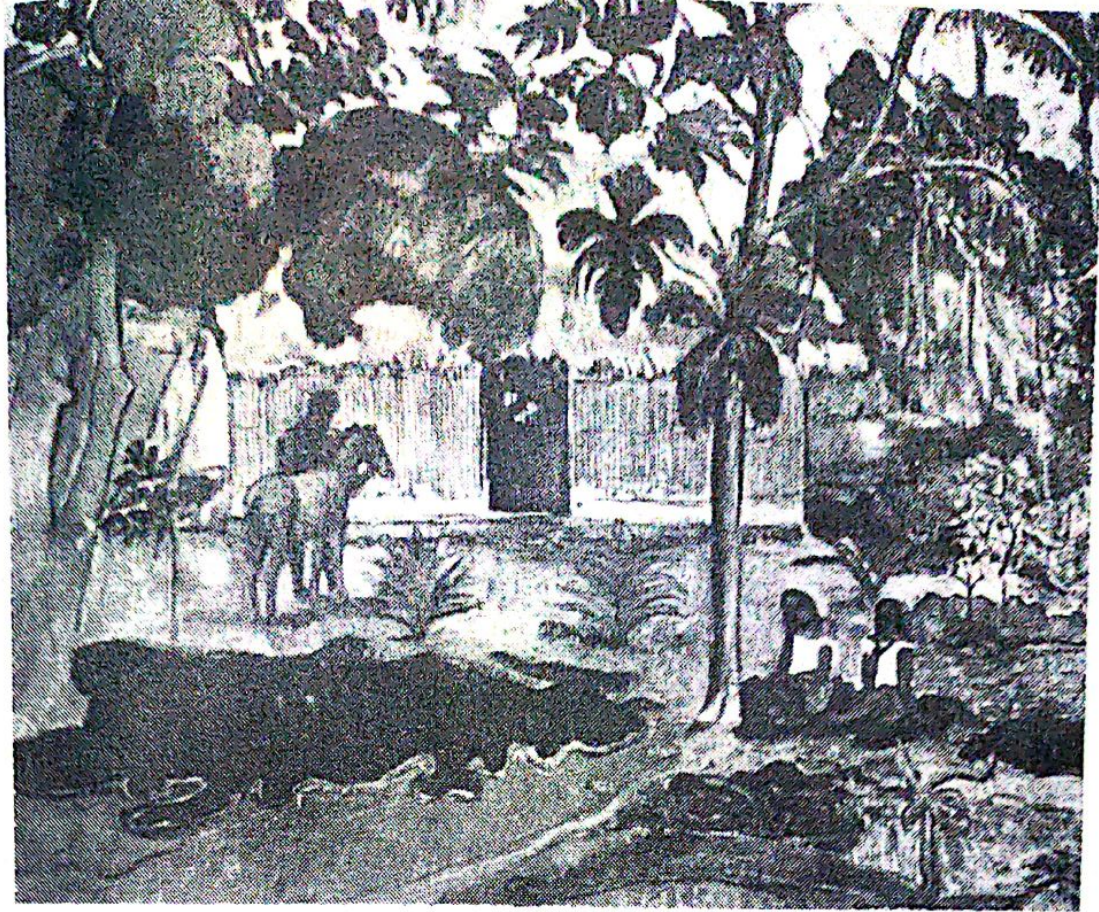




FRANCIS BACON, *Studiu la tabloul lui Van Gogh*, 1957

PAUL GAUGUIN, *Peisaj decorativ*, 1888



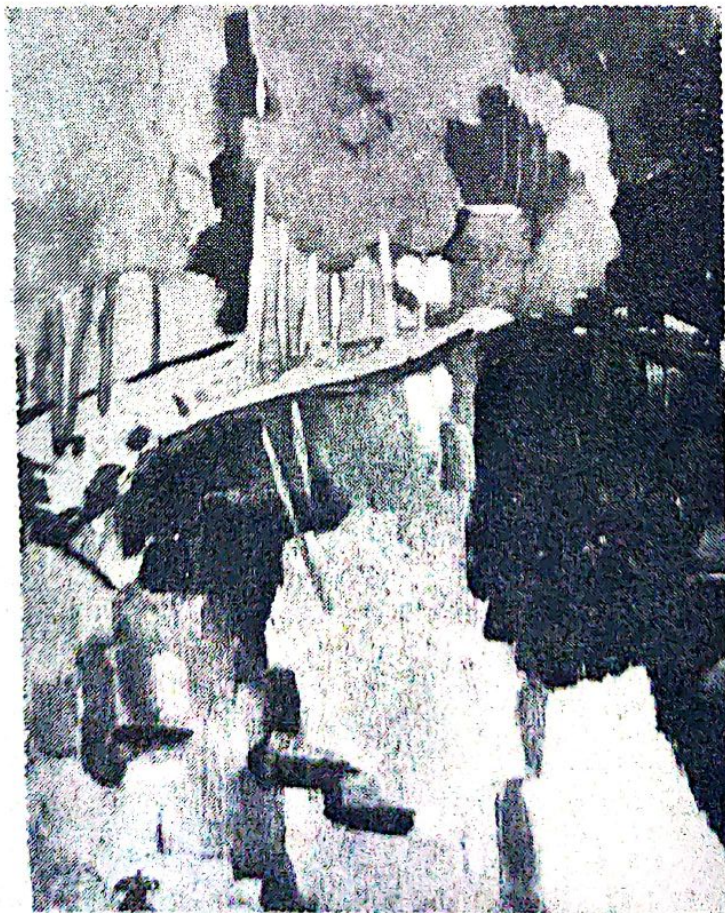


PAUL GAUGUIN, *Casa Maori*, 1891

PAUL GAUGUIN, *Ziua lui Dumnezeu*, 1894



HANS ARP,
Configurație,
1928



PAUL
SÉRUSIER,
Talismanul, 1888

primă aceste sentimente cu ajutorul tensiunii luminii și culorii, în care a căutat un nou conținut simbolic.

Roșul și verdele, într-o anume tonalitate, pot fi expresia „cumplitelor pasiuni umane”¹³. Culoarea galbenă „...răcită cu cea albastră... dobândește un aer bolnăvicios. Confundat cu starea spiritului poate acționa ca o reprezentare coloristică a nebuniei...”¹⁴

Van Gogh a descoperit și capacitatea culorii de a preciza mișcarea și de a defini spațiul. Acesta va fi unul din punctele de plecare ale solarismului lui Delaunay. Ele vor fi larg utilizate și în unele din direcțiile artei contemporane care folosesc, de exemplu, capacitatea de concentrare a culorii albastre sau capacitatea de dispersare a galbenului.¹⁵

Simbolica culorii și capacitatea ei de a sugera sau chiar de a provoca senzația de mișcare a devenit, după părerea lui J. Meuris „...punctul de plecare al cubismului, al artei lui Delaunay, al orfismului și, ulterior, al artei plastice nonfigurative”¹⁶.

O astfel de apreciere a influenței lui Van Gogh ni se pare oarecum unilaterală, deoarece se sprijină numai pe analiza concepției lui coloristice. O altă direcție în care s-a manifestat influența lui duce la fovism și la expresionismul actual.

Nici simbolica culorilor, nici expresia lor emoțională și nici capacitatea de a provoca mișcarea și de a defini spațiul nu epuizează meritele lui Van Gogh-coloristul. Tot el a descoperit și a revendicat valorile pozitive existente în două culori pe care impresioniștii, cu excepția lui Renoir — le-au alungat aproape total din paleta lor, valorile albului și negrului¹⁷.

Funcția picturală a negrului (umbra, întunericul) se termină, de fapt, o dată cu arta lui Daumier și cu perioada „romantică” a lui Cézanne. Amândoi au înțeles că „...umbra nu este o lumină slăbită, neutralizată, nu este nici

lipsa luminii, ci este o forță pozitivă...¹⁸. În același mod priveau Renoir¹⁹ și Van Gogh. Reabilitarea culorii negre a creat posibilitatea apariției — șaiszeci de ani mai târziu — a spațiilor înnegrite din lucrările lui P. Soulage, F. Kline, H. Hartung și G. Schneider. Este o negură luminoasă, în care negrul este confruntat cu dungi albe sau panglici roșii arzătoare. Și tocmai albul, fără care numai cu greu ne-am putea imagina pictura contemporană, albul considerat în cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea o culoare de sine stătătoare, este o moștenire a paletei revoluționare a maestrului de la Arles.

Această problemă, care a scăpat atenției majorității criticilor, orbiți de strălucirea orgiastică a soarelui, de galbenul și cinabrul de foc, este subliniat cu deosebită tărie de Kandinsky: „În scrisorile sale, Van Gogh își pune întrebarea dacă ar putea picta un zid alb pur și simplu în alb. Această întrebare, care, pentru un nenaturalist (a se citi — pictor abstracționist) nu ar crea nici un fel de dificultăți, deoarece acesta folosește culoarea ca pe un ecou interior — pentru peisagistul impresionist apare ca o crimă disperată săvârșită împotriva naturii²⁰. Acceptând riscul unei astfel de atitudini disperate împotriva esteticii impresioniste, Van Gogh a pus bazele accepției actuale a funcției constructive și emoționale a culorii. În arta lui, la fel ca și în multe alte direcții ale picturii zilelor noastre, nu s-a pus problema acordului dintre coloristica tabloului și tonalitatea culorilor din natură. Pentru Van Gogh, culoarea era absolut suficient să albească „...aceeași acțiune pe pânză ca și în viață²¹.

3. CHIPAROȘII ÎN FLACĂRI. Să privim una din lucrările mai târzii ale artistului: *Ciorile deasupra lanului de grâu* (1890). Peisajul este secționat de dunga strălucitoare a potecii, încadrată de verdele buruienilor de lângă drum.

Pe ambele părți se văd dealuri vâlvurite. Culoarea are tonuri aurii. Trasată prin lovituri bruște de penel, ea însufletește suprafața întinsă, imprimându-i o mișcare în valuri. Se creează iluzia lanului de grâu legănat de vânt. Sus plutesc nori azurii și verzui, strălucește cercul înfierbîntat al soarelui, se întrezăresc siluetele negre ale ciorilor. Artistul înlătură conștient claritatea tabloului de natură. Din caracterul ei concret nu mai rămîne decît drama luminii, a culorii, a mișcării. Drama singurătății dezorientate a omului care își transpune sentimentele de la culorile vesele ale naturii în negrul de doliu al păsărilor.

Această lucrare este, în mare măsură, un peisaj realist, fapt dovedit de aluziile transparente la fenomenele naturii. Ea poate fi considerată, în același timp, o introducere în peisajul abstract, întrucît artistul operează aici cu generalizări foarte largi ale formelor organice. Elementul personal inclus în tablou ne permite să-l clasificăm în categoria peisajului psihologic: pictorul se dezvăluie pe sine însuși, pare să vorbească cu glasul păsărilor croncănitoare, în foșnetul monoton al grîului; pînă și tăcerea cerului cufundat în infinitul fără margini de cobalt și ultramarin este elocventă. Van Gogh înfățișează o natură „însuflețită, expresie a sentimentelor umane”²².

Încă și mai clar se observă acest proces de „umanizare” a peisajului în tabloul *Cîmp de grâu cu chiparoși*. Crengile șerpuiesc ca flăcările unui foc uriaș. Copacul arde, mistuit de focul său interior. Este de-a dreptul tragic în singurătatea lui, pe fundalul dealului stîncos și al cerului pustiu. Uitîndu-ne la acest tablou dramatic, gîndurile ne poartă spre viața artistului însuși, spre tragediile lui personale. Și acesta nu este un simplu comentariu literar, operă a fanteziei unui critic. Însuși Van Gogh înțelegea în acest fel conținutul peisajelor sale

99 Descriindu-și impresiile produse de o plimbare în Leidschendam (1883) Van Gogh ex-

primă exact aceste sentimente : „...sus, deasupra luncilor, se înghesuie unul după altul, tirându-se în infinit ca într-un deșert, vârtejurile de nori. Vântul le aruncă spre colibele înconjurată de copaci care stăteau înșirate pe partea cealaltă a canalului, pe unde trece drumul negru presărat cu praf de cărbune. Copacii erau minunați. Parcă îmi venea să spun : fiecare *personaj* (mă gândesc, bineînțeles : fiecare copac) închide în el o dramă. Cel mai mult îmi convine în natură drama furtunii, iar în viața omului — drama durerii... Dar cât de necesară este o fărîmă de aer, o fărîmă de fericire pentru ca forma să devină perceptibilă...”²³.

4. ÎNVINGEREA REZISTENȚEI PASIVE A MATERIEI. Dintre numeroasele probleme care dovedesc permanenta actualitate a artei lui Van Gogh, am pus pe prim plan descoperirile lui coloristice precum și cuceririle din domeniul metaforicii tablourilor sale de natură „umanizată”. Mai există și o a treia problemă, deosebit de importantă, legată de toată pictura expresionistă a secolului al XX-lea, care se degajă din peisajele lui Van Gogh. Este o problemă greu de definit, mai degrabă perceptibilă decît vizibilă : lupta neînteruptă cu materia primă a picturii, un fel de pasiune obsesivă de a scoate forma obiectului din culoare, din densitatea ei, din caracterul ei concret material. Acest fenomen a fost cel mai bine caracterizat de pictor însuși : „Omul devine pictor pictînd”²⁴.

La fel spuneau și impresioniștii. Senzualismul artei „de impresie” a făcut din ei niște entuziaști ai problemelor de atelier. Dar materia primă a impresioniștilor se supunea artistului, voinței lui, permitea să se obțină din ea fără prea mari eforturi mirajele coloristice ale realității.

Materia lucrărilor lui Van Gogh se caracterizează prin rezistență pasivă. Se supune fără chef dorinței artistului. În momentul formă-

Simionu H. Heculai

rii cere cea mai mare încordare a voinței creatorului. Aceasta ne amintește de conflictele vizibile în lucrările tașistilor. Este suficient să privim factura pânzelor lor, să le comparăm cu lucrările lui Van Gogh, să ne dăm seama de dinamismul gestului evident în ambele cazuri, pentru a înțelege însemnătatea dramei închise în însuși procesul de creație a operei de artă.

Dufy atrage atenția asupra acestui lucru : „Într-o zi mă găseam, împreună cu Vuillard, în fața unui tablou de Van Gogh în fața uneia din acele grădini vibrând în razele soarelui, cu chiparoși ciufuliți. Am spus atunci :

— Ar fi trebuit s-o vedem chiar în clipa când picta.

Vuillard, care privise lucrarea în momentul apariției ei, îmi șopti la ureche :

— A fost cumplit²⁵.

XI. GAUGUIN, MONET, DUFY — PEISAJUL DECORATIV

1. SPAȚIUL CONSTRUIT CU CULOAREA.
Peisajul decorativ al lui Gauguin a apărut în anul 1888. Merită să amintim că această dată marchează și cristalizarea definitivă a teoriei „picturii sintetice”. De ea se leagă și apariția faimosului *Talisman* al lui Sérusier. Ținând seama de toate acestea, ar fi greu de admis că ideea *Peisajului decorativ* a apărut întâmplător. Această lucrare ocupă o poziție cu totul aparte în creația lui Gauguin, reprezentând, în același timp, un important focar al dezvoltării consecvente a viziunii sale artistice.

Caracterul decorativ al artei plastice din secolul al XX-lea face parte din problemele care figurează în repertoriul chestiunilor neabordate de teoria contemporană a artei. Noțiunea însăși nu este precizată. Este adesea folosită cu sensul de aranjare plastică a spectacolelor, petrecerilor, solemnităților... În alt caz avem în vedere elementele decorative care apar în pictura de șevalet — ca și în alte domenii ale artei plastice. Folosit în sens peiorativ, prin acest termen se înțelege tendința de „înfrumusețare” a realității, de stilizare, estetizare, de compunere a unor lucrări superficiale, ușoare, „plăcute” la vedere.

Mai există și o a treia accepțiune a acestui termen: caracterul decorativ ca o problemă a ordinii, armoniei, *disciplinei interioare* a

tabloului, al simplității și transparenței construcției operei de artă. Aceste elemente apar, printre altele, în arta popoarelor primitive, în lucrările „pictorilor de duminică”, în peisajele chineze, în pictura egipteană, în vitraliile medievale. Pe baza analizei acestora din urmă Malraux ajunge la concluzia că „arta decorativă” este o noțiune care contrazice „arta imitativă”, de unde ar rezulta că una din trăsăturile ei de bază este antinaturalismul.

În legătură cu creația lui Gauguin, Estienne spune: „Caracterul decorativ care, în cazul unui talent mai puțin strălucit, ar deveni o alegorie, nu scade valoarea operelor sale, deoarece se manifestă în ele ca un ritm; este mai curînd un element regulator decît decorativ”.²

Tipul de viziune *decorativă* reprezentat de Gauguin nu se referă numai la probleme de construcție, la arabescurile desenului, la recunoașterea rolului director al liniei. El folosește și expresia decorativă a petei de culoare, funcția decorativă a culorii³.

Ne-am obișnuit să numim tablourile în care pictorul renunță la perspectivă și la modelarea cu ajutorul culorii și al luminii și umbrei — bidimensionale. Tot așa a fost clasificată în opinia contemporanilor și arta lui Gauguin.⁴ Inexactitatea acestei aprecieri se datorează unilateralității criteriilor. Ea se bazează în exclusivitate pe teoria perspectivei geometrice. În conformitate cu principiile sistemului euclidian, modificat de Leonardo da Vinci, fiecare tablou în care lipsea perspectiva lineară era considerat plat. Astăzi știm că profunzimea exprimată numai de culoare, distanțele stabilite cu ajutorul tonalității diferite a culorii — azuriul atrage privirea spre interiorul peisajului în timp ce ocrul sugerează o mișcare a obiectelor în direcția privitorului — toate aceste elemente reprezintă tot o modalitate de definire a spațiului și, deci, a caracterului pluridimensional al tabloului. Spre deosebire de spațiul tradițional care se sprijinea pe expresia rațională

a liniei — profunzimea tabloului rezultă din acțiunea emoțională a culorii și deschide noi posibilități în fața picturii, ajungându-se astfel la apariția *spațiului imaginativ* contemporan. Această problemă este ilustrată de P. Francastel cu exemple din creația lui Van Gogh și Gauguin : „În timp ce Van Gogh a folosit culoarea atât pentru reprezentarea caracterului tridimensional, cât și pentru producerea unor stări pur emoționale — tristețe sau bucurie — Gauguin dorea să folosească culoarea în scopul lărgirii spațiului imaginativ. Din căutările acestor doi artiști au luat naștere speculațiile contemporane cu privire la dimensiunile spațiului. Fără îndoială, Gauguin a fost primul care a trecut conștient și sistematic vechile granițe impuse de geometria și geografia renașcentistă.”⁵

2. TEORIA CARACTERULUI DECORATIV.

Singura care este cunoscută în arta plastică modernă a apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea. Punctul ei de plecare a fost creația lui Gauguin, analizată în funcție de principiile esteticii pictorilor nabiști și ale simbolismului literar de la „fin-du-siècle”. Pe baza concluziilor extrase din analiza tabloului *Viziune după predică* sau *Lupta lui Iacob cu îngerul* (1888), A. G. Aurier formulează condițiile pe care trebuie să le îndeplinească o operă de artă pentru a corespunde tendințelor artei sintetice din acea vreme. Ea trebuie să fie :

a) *ideatică*, întrucât unicul ei scop va fi exprimarea ideilor ;

b) *simbolică*, deoarece va exprima această idee prin formă ;

c) *sintetică*, deoarece definește aceste forme, aceste semne, într-o manieră care cuprinde întregul ;

d) *subiectivă*, deoarece obiectul nu va fi luat niciodată în considerare ca obiect, ci ca semn al unei idei, semn perceptibil datorită acelui obiect ;

e) (în consecință) *decorativă*, deoarece — vorbind mai simplu — pictura decorativă, așa cum o înțelegeau egiptenii și, mai ales grecii⁶, precum și popoarele primitive, nu este nimic altceva decât o manifestare a unei arte în același timp subiectivă, sintetică, simbolică, de idei⁷.

După cum reiese din citatul de mai sus, caracterul decorativ al operelor lui Gauguin a fost considerat de contemporanii săi, în primul rând, ca o problemă de conținut. Numai în interiorul acestor categorii poate fi apreciată pictura care — după părerea lui Aurier — reprezintă „o manifestare a artei de idei”. Analizată sub acest unghi de vedere, arta primitivă dezvăluie noi posibilități de accentuare a laturii de conținut a tabloului, exprimată prin : aranjamentul ritmic al compoziției, monumentalizarea reprezentărilor statuare ale omului, definirea dimensiunilor personajelor în funcție de poziția socială sau religioasă pe care o dețin (conducători, zeități), neglijându-se total proporțiile reale (naturale).

3. OBIECTUL CA PRETEXT. *Peisajul decorativ* al lui Gauguin este o pânză de format mic (86×57), este însă atât de expresiv încât este imposibil să nu fie remarcat printre expozatele din galeria de pictură modernă a Muzeului Național din Stockholm. Ceea ce șochează în primul rând este caracterul monumental. Gauguin construiește profunzimile cu ajutorul unor suprafețe pictate egal. Se apropie una de alta, evitând locurile goale. Este o metodă asemănătoare cu principiile decorative ale artei primitive, care se străduiește să acopere întreaga suprafață a tabloului cu culori sau ornamente. Pune suprafețele una alături de alta fără a le delimita prin modelare, umbre sau semitonuri, care ar putea îndulci trecerea de la verde la bronz, ocru, bleu și violet. Construit în acest mod, spațiul acționează puternic asupra privitorului prin intermediul ritmului ab-

stract al petelor de culoare și prin simetria segmentelor verticale. Segmentarea se datorește celor trei trunchiuri de copaci din primul plan. Înfațișate în formă sintetică, nu mai sînt, de fapt, decît niște simboluri de copaci, exprimate cu ajutorul unor dungi galben închise, înconjurate de un contur negru. Această unică formă reală din tot tabloul, deși foarte departe de realitate, îndeplinește funcția pe care artistul o numește „pretext“. Căci tocmai în legătură cu pretextul oferit de un obiect cu existență reală iau naștere simfoniile de culori bazate pe armonia tonurilor și ritmul liniilor. Această metodă, larg utilizată în arta actuală, este rezultatul unui proces conștient, care, în pictura lui Gauguin are următoarea istorie : „Folosindu-mă de pretextul oferit de orice obiect din viață sau din natură, aranjînd în mod corespunzător liniile și culorile, am obținut o simfonie. Am dobîndit o armonie care nu reprezintă absolut nimic real, în înțelesul curent al acestui cuvînt. Nu exprimă nici o idee în mod direct, dar se silește să modeleze, la fel cum face muzica fără ajutorul ideilor și imaginației : „pur și simplu prin legăturile tainice dintre creierul nostru și culorile și liniile aranjate în acest fel“⁸.

Această poziție l-a îndepărtat din ce în ce mai mult pe Gauguin de impresionism. Opunîndu-se esteticii artei „de impresie“ el îi va lua în nume de rău încrederea exagerată în experiența ochiului⁹. Respingînd văzul ca principal izvor de cunoaștere el accentuează rolul pe care trebuie să-l îndeplinească în pictură „profunzimea tainică a gîndirii“¹⁰.

Această formulare trebuie preluată cu oarecare rezerve. Va fi greu să considerăm opera lui Gauguin drept o apoteoză a intelectului dacă vom avea tablourile lui în fața ochilor. Este clar că artistul avea în vedere, în acest caz, profunzimea psihicului uman, valorile spirituale cărora le opune cunoașterea senzorială și intelectuală. În viitor, propagatorii

ideologiei lui Gauguin nu vor fi pictorii legați de arta raționalistă, ci în special pictorii legați de mistică.

4. STATICA. Și aceasta este una din manifestările caracterului decorativ al artei primitive și al creației „sintetice” a lui Gauguin și a pictorilor nabiști. În arta plastică a popoarelor primitive, personajele stau țepene, în poze statuare. Se mișcă încet înaintea în convoaie mîndre. Mișcarea limitată, închisă în armonia riguroasă a compoziției decorative, este, în același timp, și ritmul monoton al momentului.

Respingerea formelor dinamice, a gesturilor bruște și a contrastelor puternice, înfățișarea ceremonioasă a pozei în care își prezintă Gauguin personajele, acea „liniște” interioară a tabloului creează senzația unei lipse totale a conflictului. Nu există nici un fel de tensiune în natură așa cum o prezintă el. Natura nu promite nimic și nu amenință cu nimic.

Nu poți să-ți faci curaj în fața ei în maniera impresionistilor, nici nu există motive pentru a lupta cu ea așa cum făceau romanticii, considerînd natura o forță demonică vrăjmașă. Natura poate fi numai contemplată, te poți entuziasma de armonia ei, poți să te scufunzi în ascultarea ritmului vieții ei, exprimat în melodia culorilor. Limitarea la minimum a oricărei acțiuni, înăbușirea zgomotului prea puternic al culorilor saturate, eliminarea dramei, sînt tot atîtea manifestări ale tendințelor decorative. Aici contează numai ceea ce este permanent, netrecător, imuabil și atemporal.

„Siluetele lui mari — scrie H. Focillon despre Gauguin — ne amintesc de bărcile scobite într-un trunchi. Sînt o incrustație a lumii în care fiecare lucru își are locul său, în care nici culoarea, nici tonul nu sînt trecătoare. Această stabilitate, această lipsă de echivoc, de culorii o neobișnuită forță poetică de expresie”¹¹.

5. GAUGUIN — ARP : AUTONOMIA PETEI DE CULOARE ȘI ÎNCERCAREA DE MONTAJ. Acceptînd statica drept principiu al construcției peisajului, Gauguin încearcă să evite monotonia. El reușește să facă acest lucru cu ajutorul diferențierii coloristice a diverselor părți ale tabloului și cu ajutorul umbrelor care se tîrăsc pe pămînt. În *Peisajul decorativ* umbrele apar sub forma unei pete la picioarele copacului și a alteia, ceva mai departe. În lucrările ulterioare, umbrele devin independente, rupînd aproape total legăturile cu obiectul. Aceasta este cu atît mai ușor de realizat, cu cît sursa de lumină nu este, de obicei, bine definită. Razele soarelui umplu întreaga suprafață a tabloului. În felul acesta, rupte de obiect și neținînd cont de direcția luminii, umbrele îndeplinesc, în exclusivitate, un rol decorativ-constructiv. Exact această funcție o îndeplinește în peisajul *Casa Maori* (1891) pata negru-albăstră de formă neregulată, înconjurată de un contur roșu. Încadrată într-un contur clar subliniază și mai mult caracterul abstract al suprafeței care „se tîrăște” pe iarba verde. În peisajul *Ziua lui Dumnezeu* (1894) petele răspîndite ca o plasmă pe suprafața tabloului ating cea mai înaltă treaptă a acțiunii în direcția ruperii de realitate. Ele nu mai sînt decît un joc decorativ al elementelor felurit colorate, care par a fi sculptate în formă de cuburi colorate lipite pe pînză. Ele amintesc de pata decorativă din *Configurația* (1928) lui H. Arp. Și C. Estienne atrage atenția asupra acestor conexiuni. Acesta, analizînd peisajul *Casa Maori*, amintit mai sus, scrie despre umbra care „...acționează ca o sculptură în lemn suprarealistă a lui Arp”¹². Tabloul lui Gauguin creează, într-adevăr, senzația că suprafețele pe care le cuprinde sînt montate din elemente dispartate. Este greu de spus dacă ne aflăm în fața primei încercări de montaj în arta modernă. Chiar dacă această ipoteză ar conține un sîmbure de adevăr, ar trebui s-o privim cu oarecare rezerve : operele

dadaiste sugerează o casualitate a confruntărilor, în timp ce la Gauguin avem a face cu o construcție armonioasă și adânc gândită.

Genealogia suprafetelor decorative, evidențiate prin contururi clare pe care le utilizează Gauguin, își are originile în Evul Mediu. Ferestrele catedralelor gotice i-au servit, într-adevăr, drept sursă de inspirație. Nu putem trece sub tăcere nici celelalte motive care l-au îndemnat pe artist să folosească metoda „montajului” formelor autonome. Unul dintre acestea este și lecția oferită de arta primitivă și efectele rezultate din contemplarea peisajului țărilor exotice.

6. „TALISMANUL”. Acesta a fost pictat de Sérusier la Pont-Aven în 1888, cu alte cuvinte exact în perioada în care a apărut *Peisajul decorativ*. Impulsul direct care a stat la baza acestei lucrări a fost o convorbire avută de Sérusier cu maestrul său. În timpul discuției, Gauguin și-a formulat încă o dată atitudinea față de natură și a definit noua funcție a culorii: „Cum vedeți dv. acești arbori? Sînt galbeni, luați deci culoarea galbenă. Umbra aceasta este albastruie, așadar pictați-o cu albastru ultramarin pur; iar la aceste frunze roșii trebuie să folosiți „cinabru”¹³. După aceste indicații a apărut *Talismanul*, care are același aranjament ritmic al suprafetelor, aceleași trăsături decorative ca și peisajele lui Gauguin. Și aici, trunchiurile copacilor delimitează spațiul în mod egal. Sérusier a repetat cu fidelitate concepția lui Gauguin cu privire la peisajul unitar, rupînd cu împărțirea tradițională între fișia de pămînt și norii plutind pe sus. Cu alte cuvinte: spațiul nu mai este suma a două elemente diferite — pămîntul și cerul. Această metodă va fi aplicată și de Monet în *Nuferii*, va fi reluată de mai multe ori de Dufy în compozițiile sale pictural-muzicale. Ea va deveni, de asemenea, un fenomen general, în peisajele abstracționiste din cea de-a doua jumătate a

secolului al XX-lea, ca, de exemplu, în lucrările lui Maurice d'Estève. Dezvoltînd ideea lui Gauguin și Sérusier, acești artiști se străduiesc să înfățișeze o natură unitară și un spațiu unitar, subordonat principiilor armoniei : culoarea, lumina, linia, armonia suprafețelor aranjate ritmic.

7. GAUGUIN — ESTÈVE — CONSTRUCȚIA ÎN FIȘII. Drumul picturii cu trăsături decorative pornește de la Gauguin și trece prin creația pictorilor nabiști, foviști și a măestrilor „realismului magic”. Încheierea acestei linii este văzută de B. Dorival în operele lui Manessier, Singier, Le Moal, Pignon, Gischia și Estève¹⁴. Aceasta trezește anumite îndoieli. Numai includerea lui Estève în această linie a picturii franceze cu trăsături decorative mi se pare a fi o problemă neîndoielnică. Căci acest artist s-a străduit să exprime în limbajul său abstract același conținut pe care îl remarcăm în operele figurative ale lui Gauguin.

Un rol important este jucat aici de sistemul folosit frecvent de Estève, sistemul formelor „decupate”, așezate unele peste altele și care formează un spațiu bazat pe relația reciprocă dintre diverse suprafețe coloristice. Ritmica și linearismul operelor lui Maurice Estève ne dă dreptul să reflectăm asupra legăturilor lui cu arta japoneză. Această ipoteză a fost avansată, de altfel destul de timid, de P. Courthion¹⁵. Și M. Brion se întoarce la această problemă. El se oprește asupra trăirii naturii evidente în peisajele abstracte ale lui Estève în aceeași formă „...în care o înțelege și o explică arta orientală”¹⁶.

Mi se pare că numai analiza combinată a celor două probleme — construcția în fișii (caracter decorativ de tipul lui Sérusier) și a construcției lineare (caracterul decorativ oriental) — ca elemente de bază ale atitudinii artistului față de natură — ne poate explica climatul specific al lucrărilor lui Estève.

După părerea lui M. Ghyka, fiecare peisaj, tipic pentru arta Orientului Îndepărtat, „...poartă în sine urmele conflictului dinamic care are loc în momentul de față. Peisagiștii marilor epoci ale picturii chineze erau interesați, în primul rând, de provocarea unei legături specifice, fără a ține seama de înfățișarea în manieră fotografică a detaliilor. Acesta este un impresionism specific al formelor, exprimat prin silueta caracteristică a peisajului, reînnoită în Japonia de Hokusai și Hiroshige“. La această siluetă, care servește „drept armătură sau bază, pictorul mai poate adăuga și o altă temă : copaci înfloriți, rațe dormind, o cascadă... el caută linia care să exprime senzația de creștere, de renaștere continuă a copacilor...“¹⁷.

Estève se oprește la prima fază, mulțumindu-se cu ceea ce Ghyka numește : „silueta peisajului“, „fundamentul“ sau „armătura“ sa. El o construiește din suprafețe net diferențiate. Unele dintre ele, înconjurată de un contur, amintesc de sistemul de diferențiere a diferitelor părți ale tabloului folosit de Gauguin. Aceluiași scop constructiv îi servește și culoarea. Aceasta este, în principiu, foarte condensată, pură, întinsă egal pe întreaga suprafață a pânzei ; pretutindeni are aceeași tensiune ; nu este însoțită de nici un fel de efecte secundare de umbră și lumină.

Estève ridică cofrajul misterios al peisajelor sale. Fișii lungi de roșu, alb sau bleu însoțesc privirea de-a lungul *Aleii* (1949). Fișii răsucite definesc și spațiul peisajului *Haut-Berry* (1953). În aceste lucrări observăm o concentrare a planurilor care amintește de *Peisajul decorativ* al lui Gauguin, de ritmica liniilor înrudite cu *Talismanul* lui Sérusier și, în ultimă instanță, de acțiunea decorativă a petelor de culoare. Numai că la Estève, culoarea este mult mai densă, intensitatea ei ne amintește câteodată peisajele foviștilor.

Forma abstractă a peisajului nu slăbește total contactul cu realitatea. Estève pornește

„...de la natura însăși — scrie M. Brion — întreaga lui operă este alcătuită din substanțele elementare, din greutatea pământului, din forța vitală a arborilor, din vibrația frunzelor“¹⁸. Natura transformată în acest fel, dusă pînă la un semn sintetic, la expresia lapidară a liniilor și suprafețelor divers colorate, reprezintă tocmai „...acea forță sesizabilă care emană din tablourile lui...“¹⁹.

Chiar artistul caracterizează în felul următor atitudinea sa față de natură: „Indiferent de ceea ce s-ar putea crede despre mine, încep de la desenul care imită natura... Drept punct de plecare iau forma... mă conduc după ea. Fiecare formă are nevoie de o altă formă ca să existe, ca și un organism care crește, se dezvoltă trăgîndu-și seva din mediul ambiant...“²⁰.

J. Grenier trimite la lucrarea lui H. Focillon, *La vie des formes*. În același timp, adaugă la această observație următorul comentariu: „în legătură cu creația lui Estève, te gîndești, fără să vrei, la cartea lui Focillon“. Observație deosebit de reușită, avînd în vedere că între părerile lor există o mare asemănare a stilului literar al formulărilor. Estève nu folosește niciodată o figură complet independentă, eliberată complet de natură care își duce viața autonom în spațiu. Liniile și suprafețele sînt legate, în faza incipientă a apariției operei, de un obiect sau peisaj concret, de un fenomen real al naturii, pentru ca apoi, treptat, pe drumul simplificării și organizării care decurge din „preferința pentru disciplină“²¹, să ajungă la un stadiu final, pe care artistul îl denumeste „conversația formelor“.

8. MONET — „NUFERII“. Ar fi greu să găsim păreri mai diverse decît cele exprimate în legătură cu aprecierea ultimei perioade din creația lui Claude Monet. Pentru unii, Monet apărea ca un „colecționar de miraje“²² în „Nuferii“, alții vedeau în această lucrare o

inegalabilă măiestrie în redarea atmosferei momentane²³, alții considerau „Nuferii“ drept o prefigurare a picturii luministe (Delaunay)²⁴. Nu este lipsită de importanță nici aprecierea lui Degas, care considera că, spre sfârșitul vieții sale, „Monet nu mai face decât decorațiuni frumoase“²⁵.

O dată cu trecerea timpului, definiția dată de Degas și-a pierdut caracterul peiorativ inițial. Astăzi nu a mai rămas din ea decât confirmarea caracterului decorativ al „Nuferilor“, expresie a noilor căutări ale lui Monet. Printre acestea se află și metoda folosită de artist de multiplicare a motivului. Monet a folosit o combinație asemănătoare de forme, plasate în ritmuri spațiale definite. Din ele a construit un întreg armonios al unui ciclu mare de tablouri, create în decursul a douăzeci de ani. Elementul care se repeta neîncetat, acordul care răsuna identic în toate părțile acestei simfonii — erau nuferii. Ei reprezentau accentele compoziționale, creau posibilitatea unei odihne pentru ochiul care rătăcea fără încetare pe suprafața apei.

Suprafața eleșteului se întinde spre infinit. Monet rupe hotărît cu spațiul închis. La fel ca și Gauguin, pornind de la concret, de la natură, ajunge la concepția peisajului imaginativ. El creează „...spațiul infinit și incomensurabil, spațiul în același timp intim și decorativ.“²⁶.

Monet redă natura în numai câteva forme obiectuale. Acestea îndeplinesc rolul unor accente coloristice sau lineare mai puternice avînd drept scop însuflețirea fundalului monoton. Faptul că Monet nu a folosit în locul nuferilor împletitura de crengi atîrnînd deasupra apei, jocul abstract al liniilor și petelor de culoare este un fapt de ordin secundar, care rezultă numai din convenția acceptată de el. În pofida realității (materialității) obiectelor — tocmai datorită așezării lor ritmice ireale, datorită repetării aceluiasi motiv — *Nuferii* lasă impresia de artă nonfigurativă.

Punînd accentul pe funcția constructivă, pe care o îndeplinesc accentele coloristice ale nufierilor, trebuie să atragem atenția și asupra faptului că putem întîlni adesea și aprecierea exact inversă a acestor tablouri. Astfel, Novotny afirmă că în lucrările din ultima perioadă de creație a lui Monet „...feeria luminii și culorii distruge ceea ce este general recunoscut drept compoziție, fără a introduce noi forme compoziționale...”²⁷.

Părerea cu privire la „descompunerea” lucrărilor tîrzii ale lui Monet, își găsește motivarea și în reflecțiile teoretice ale lui Novotny referitoare la construcția tabloului : „Concepția de compoziție are o dublă semnificație. În primul rînd, compoziția apare în orice fel de tablou, deoarece întotdeauna va exista o împărțire care să delimiteze masele, iar între acestea există relații reciproce de mărime pe pînză și în spațiu, pe scurt, apar toate relațiile care decurg din împărțirea unei pînze dreptunghiulare. Pe lîngă aceasta, compoziția mai are un sens, și anume acela al formelor artistice conștiente care își lasă amprenta pe tablou și fac parte din valoarea lui de conținut. Compoziția, în această a doua accepțiune, are o importanță limitată ; ea nu este, ce e drept, limitată numai la compoziția academică, dar se pare că se poate vorbi despre ea ținînd seama de două observații : fie că în tablou trebuie să apară minimum de forțe de acțiune ale liniilor, fie minimum de forțe de acțiune ale modelării”²⁸.

Ca o consecință a acestei atitudini ar trebui să acceptăm că oriunde expresia desenului este slăbită sau unde lipsesc formele modelate clar (unde observăm dispariția acestor elemente) — nu mai poate fi vorba de o construcție conștientă a compoziției, care să rezulte din principiile conținutului. Aceasta ar însemna o subestimare nu numai a lucrărilor lui Monet, dar și a valorii multora dintre căutările artei plastice contemporane.

Lipsa de concretizare a formei, și o lipsă dusă atât de departe încât îi șoca chiar și pe impresioniști, reprezenta pentru Monet o metodă de creație folosită în mod conștient. Din analiza *Nuferilor* rezultă clar că gradul de vizibilitate a obiectului îl lăsa indiferent pe artist. Nu-l interesa nici construirea tabloului în conformitate cu principiile colorismului. În locul reacției spontane, senzoriale, la frumusețea naturii, în pictura lui apare elementul — nu prea respectat de impresioniști — al reflecției. Sensibilitatea impresionistă se transformă în îngîndurare. Urmează procesul de dublă îndepărtare a artistului de motiv, depărtarea în timp și spațiu. „Dacă am devenit insensibil la subtilitatea culorilor privite de aproape — spune Monet despre sine — ochii nu mă înșală cînd privesc motivele de la o oarecare distanță...”²⁹.

Nuferii, în ciuda caracterului lor clar decorativ, sînt un exemplu de folosire economică a mijloacelor care se află la dispoziția pictorului colorist. Acestea au luat naștere prin utilizarea unei cantități mai mici de factori mediatori, așa cum ar fi figurile de oameni și animale, obiecte, simboluri și semne. De altfel, cum ar putea fi oare înfățișat cu ajutorul unei forme concret definite „eroul” principal al peisajelor din Giverny, cînd acesta nu este natura — ci timpul?

Același motiv, studiat în diverse perioade ale zilei, într-o lumină diferită, într-o altă dispoziție a culorilor, a fost înfățișat într-o serie de tablouri în care ceasurile colorate trec fără întrerupere prin spațiul nemăsurat al peisajului.

Jan Bialostocki, pornind de la formulările lui K. von Tolnay, compară, sau, mai bine-zis, confruntă lucrările lui Bruegel cu operele din ultima fază a creației lui Monet (tema catedralei din Rouen): „Tablourile marelui impresionist, rod al ultimilor ani, au drept scop să înfățișeze caracterul schimbător al obiectelor.

Dar această schimbare este subiectivă, este o schimbare a impresiilor senzoriale care au loc în privitor, este schimbarea bogăției coloristice sesizată de ochiul sensibil al creatorului tabloului *Impression*. Pictorul nu vorbește despre obiecte, ci despre felul cum arată ele. Tablourile lui Bruegel au apărut cu mult înainte de Berkeley și Kant și vorbesc despre o realitate care, în conștiința oamenilor, nu s-a descompus încă în «fenomene» și «obiecte în sine». Ciclul lui Bruegel (*Anotimpurile*) înfățișează dezvoltarea și transformarea organică a naturii; ciclul lui Monet redă modificarea reprezentărilor umane cu privire la lumea neschimbătoare și incognoscibilă³⁰.

Compararea artei care concretizează obiectul (realismul) cu cea care descompune forma (impresionismul) nu este prea fericită. Pe de o parte este prea evidentă, pentru a ne ocupa prea mult de ea, pe de altă parte prea generală, neputînd sesiza esența artei lui Bruegel și Monet.

Dar această juxtapunere poate fi interesantă din cu totul alt punct de vedere. Mi se pare că în cazul ambilor artiști, eroul principal al tablourilor este *timpul*. În lucrările lui Bruegel (peisajele *Iarna*, *Zi întunecoasă*, *Întoarcerea turmei*, *Cositul finului*), peisajul este construit într-un mod asemănător și aproape din aceleași elemente: văi largi, brîuri de munți, riuri, dungi negre care reprezintă trunchiuri și coroane de arbori în planurile apropiate — un întreg privit de la mare depărtare, dintr-un punct de observație situat foarte sus. Ceea ce diferențiază aceste lucrări rezultă din expresia de conținut a fiecăruia, din schimbarea produsă o dată cu fiecare anotimp, din modificarea timpului care trece prin tablouri. Atmosfera moartă de liniște a iernii, atmosfera ursuză a toamnei, sau a verii însorite pare să ne vorbească despre trecerea vieții. Peisajul nu este decît un pretext pentru exprimarea aces-

tui conținut. Problema este identică cu cea pusă de conținutul *Nuferilor*.

Vederea eleșteului din Giverny ne trezește (poate chiar fără voia autorului?) un sentiment de pustietate, liniște, părăsire. Monet, omul bătrîn și bolnav, stă spre sfîrșitul vieții singur în fața naturii. Își trăiește încă o dată propria sa istorie, istoria dezvoltării artei sale. Încearcă să creeze o sinteză a trecutului în clipa de față, dorește să-și verifice încă o dată sentimentele provocate de contemplarea naturii: „Începînd din cel de al șaizecilea an al vieții, am luat hotărîrea să mă las în voia fiecărei categorii de motive, care, unele după altele, îmi atrag atenția. Să mă las în voia lor ca o «sinteză», în care aș concentra, într-o pînză sau două, impresiile și trăirile mele anterioare. Va trebui să merg mult, să privesc încă o dată, una după alta, toate stațiile de pe drumul meu de pictor și să-mi controlez sentimentele zilei de ieri”³¹.

9. DUFY — PEISAJUL DIN ÎNĂLȚIMEA UNEI LOJE DE OPERĂ. Dufy reușește să se delecteze cu natura cu rafinamentul unui adevărat gurmand³². El alege din peisaj motivele cu cel mai mare efect. Din ele alcătuiește combinații de forme libere. Acestea sînt niște buchete misterioase de flori.

Dufy pare să ne spună prin intermediul peisajelor sale: cît de frumoasă este natura aranjată în funcție de capriciul meu!

Caracterul decorativ al artei sale constă în descrierea neconținută a virtuozității tehnice. Din compunerea unor lucrări pline de bucuria vieții, de bucuria cuprinsă în culorile puternic saturate. Din precizarea problemelor estetice. Pe acestea le pune înaintea problemelor de conținut (ideologic). Probabil că în aceasta constă și farmecul acestei picturi precum și limitele ei principale.

117 Dufy împarte suprafața pînzei adesea în trei fișii care se îndreaptă vertical în sus. El le

delimitează cu ajutorul culorii, așa cum se întâmplă și în peisajul *Secerișul* (1935). Renunță uneori să mai traseze linia orizontului, repetând, în acest caz concepția spațială a lui Gauguin (*Peisaj decorativ*) și Monet (*Nuferii*).

Dufy renunță la reprezentarea schematică a spațiului cu ajutorul mijloacelor lineare. Evită și folosirea tradițională a culorii (apa albastră, pământul cafeniu, iarba verde etc.). În peisajul *Vaporul negru* (1948), compus pe baza unei suprafețe împărțită în trei, fumul care iese din coșul vaporului înnegrește bazinul portuar situat în mijlocul tabloului. Apa neagră contrastează puternic cu două fișii albastre laterale care reprezintă pământul. Pe el scînteiază petele strălucitoare ale acoperișurilor. Acest principiu este repetat aproape identic în peisajul *Sainte Adresse* (1951) și în tabloul *Lupta de tauri* (1948), unde în partea centrală situează dunga neagră a arenei, închisă pe laturi de fișiile albastre ale amfiteatrului. Aici totul se sprijină pe acțiunea abstractă a culorilor: aceeași linie albă servește și la desenarea conturului șlepuului și la definirea siluetei taurului. Într-unul din tablouri negrul este apa, în celălalt nisipul arenei; albastrul definește sala circulară dar și culoarea pământului care mărginește bazinul portuar. În toate cazurile, culorile își au locul lor permanent. Ceea ce se schimbă este numai fragmentul de peisaj „strecurat” ca fundal sub „clișeul” (spațiul) umplut de culoare. Culoarea tratată în acest mod are, în primul rînd, o importanță constructivă. Împărțirea în panglici de culoare ne duce cu gîndul și la decorurile de teatru pe care reflectoarele aruncă dîre de lumină.

Dufy renunță la punctul clasic de observație după care ochiul este plasat la aceeași înălțime ca și linia orizontului. Locul din care se străduiește să cuprindă cu privirea fragmentul de peisaj este situat mult deasupra pământului. Aceasta se vede și în peisajul din anul 1908 (*Intrarea în portul Le Havre*). Această metodă,

folosită uneori și de impresionisti și de Cézanne, reluată în perioada fovismului, și-a găsit cea mai deplină formulare în peisajele lui Dufy. Ea se referă, de altfel, nu numai la peisaje, ci și la naturile moarte precum și la lucrările care înfățișează interioarele sălilor de concert. Acest fel de a privi peisajul — care se deosebește de maniera impresionistă prin distanța mai mare dintre privitori și suprafața pânzei — ne amintește de vederea unei scene observată prin lornetă (*Orchestre à la pianiste*, 1942; *Concert roșu cu dirijor*, 1946; *Concert portocaliu*, 1948 etc.). Așadar, culoarea aruncată pe pânză ca printr-un reflector și spațiul observat ca din înălțimea unei loje de operă îi servesc aceluiași scop: viziunii decorative a realității.

Siluețele mărunte ale oamenilor, florile împrăștiate des pe cîmpie, straturile de plante rediate printr-o linie subțire — îl introduc pe privitor în profunzimea tabloului. Privirea se mută de pe un obiect pe altul, măsurînd treptat suprafața definită de ritmul persoanelor, al copacilor, al caselor. Artistul le risipește cu dărnicie, dar poate că tocmai din cauza îngrămădirii de obiecte mărunte, acestea lasă impresia unor chestiuni de ordin secundar. Acționează numai ca ornamente. Reprezintă o formă specifică de „...stenografie a impresiilor picturale”³³. Important este numai spațiul care se întinde între obiecte: „Avem copaci, bănci, case, dar lucrul cel mai interesant este înfățișarea a ceea ce se găsește în jurul obiectelor”³⁴.

Obiectul, element ajutător pentru acest artist, care servește în principal la ritmizarea decorativă a suprafeței tabloului și la definirea relațiilor spațiale, joacă totuși un rol important în lucrările lui Dufy. Dacă nu deține un rol important ca formă sau factor de conținut, în același timp, considerat mijloc de identificare a artistului cu natura — el reprezintă un

element important al construcției peisajului lui Dufy.

Căci aproape fiecare linie care definește contururile figurilor și obiectelor are o expresie individuală. Este o semnătură. Acești copaci sînt numai copacii lui Dufy (*Grădina din Hyères*, 1913), aceste flori par să fie un semn particular al artistului. Tulpinile plantelor pot să se înalțe în soare numai în grădina lui. În aceasta se resimte un ecou îndepărtat al pictorilor nabiș și, așa după cum atrage atenția P. Courthion, — o coincidență între pictura lui și simbolica peisajului chinezesc. Textele poetice din epocile Song și Yung, care întovărășesc poemele picturale chineze ar putea să întovărășească și palmierii lui Dufy. Artistul denumeste fenomenul identificării personale cu natura și obiectul — descoperirea „propriei realități”³⁵.

10. „ABSTRAȚIA SCOASĂ DIN NATURĂ”. Această propoziție definește esența „peisajului decorativ”. În arta plastică contemporană, Gauguin a fost primul care a înțeles că „...arta este o abstracție scoasă din natură”³⁶. Indicînd direcția noilor căutări, el a arătat posibilitățile nelimitate de exprimare a armoniei existente în natură între tonuri, ritmica formelor, împletirea decorativă a liniilor, cu alte cuvinte, între toate aceste elemente care vor intra mai tîrziu în arsenalul mijloacelor picturale ale artei plastice din cea de a doua jumătate a sec. al XX-lea.

Pe o altă cale, nu prin sintetizarea formelor obiectuale sau simplificarea trăsăturilor și reducerea lor la niște semne primitive, ci datorită angajării în problematica timpului care trece prin tablourile cufundate în liniște — Monet a ajuns la rezolvări asemănătoare: la „abstracția scoasă din natură”. Într-un mod asemănător face și Estève același lucru. El își tratează peisajele ca o permanentă „conversație a formelor” scoase din realitate.

În reflecțiile făcute pînă acum m-am străduit să reabilitez noțiunea de decorativ. Tocmai de aceea subliniez atît de mult diferența dintre împodobirea superficială, ornamentație, stilizare — rupte uneori total de natură — și viziunea decorativ-sintetică a realității. Dacă în primul caz avem a face cu o autonomie totală a formelor, în cel de al doilea, forma își are condiționarea sa de conținut și constructiv-funcțională.

„Nu vrem formă fără funcție“ — scria Paul Klee — „forma fără funcție este formalism“³⁷.

În „peisajele decorative“ discutate de mine, fiecare formă, fiecare linie sau pată de culoare are o funcție constructivă precisă și o valoare de conținut. Ea este deci o negare a formalismului chiar și atunci cînd viziunea naturii este exprimată prin ritmul nonfigurativ al liniilor și petelor de culoare, cînd ordinea care domnește în natură este redată numai prin asamblările de culoare abordate în acorduri armonioase³⁸.

XII. PEISAJUL „PRIMITIV”

1. „PICTORII SUBIECTIVISMULUI”. Există mai multe tipuri de peisaj „primitiv”. Rousseau, Utrillo, Bauchant, Bombois sau Vivin ne prezintă diverse variante ale acestuia. Primul trasează viitoarea cale a cubismului și supra-realismului. Cel de al doilea prefigurează apariția „picturii pe zid” contemporane, în care culoarea principală este albul varului și factura amintește de asprimea unei tencuieli. Cel de al treilea exprimă dorul după raiul pierdut, creează o biblie modernă în imagini. Bombois aparține acelei categorii de creatori care „...văd lumea cu ochii unui copil fericit. Trebuie să te naști în așa fel încât să îngîni — fără vulgaritate — cîntecele colorate populare, triumf al anecdotei banale”¹.

În toate cazurile avem a face cu o formă deosebită de construire a spațiului, și cu o altă atitudine față de natură. Rousseau leagă trăirea naturii de propriile sale cunoștințe despre lumea înconjurătoare. Pentru Utrillo, unica bucurie adevărată este orașul, strada, peretele casei. Bauchant sădește în grădinile sale legendare copacii cunoașterii Binelui și Răului. Pentru el, natura este un fundal fantastic, pe care visează poveștile despre geneza omului.

Ceea ce îi unește pe toți este subiectivismul viziunii realității și spontanitatea redării imaginilor. B. Dorival îi numește „les peintres de

la subje
atribuie
timenta
absolut
ce repr
nu se a
face uz
poate p
ceptată.
să trată
cum sî
cînd și
„pictori

2. RI
ROUSS
Rousse
eroică
forme
mare c
stinct,
aceasta
leagă, i
spre co
pidare,
coeziun

Entuz
era nun
fel ca ș
lui Rou
sonală
schimbă
perman
operelor
funcția
concepți
tura pei

Peisaj
într-o m
mereu, i
apoteoză
bil, de u
lor. Tot

la subjectivité“ iar lucrărilor create de ei le atribuie trăsături ale artei „instinctive și sentimentale“². Ceea ce îi mai unește încă, este absoluta lipsă de apărare în fața vieții, ceea ce reprezintă o trăsătură romantică : artistul nu se ascunde în spatele nici unei dogme, nu face uz de arsenalul de mijloace pe care i le poate pune la dispoziție concepția estetică acceptată. Toate aceste înrudiri ne-au determinat să tratăm împreună fenomene atât de diferite cum sînt peisajele lui Rousseau și Utrillo, făcînd și cîteva observații cu privire la arta „pictorilor de duminică“.

2. REALISMUL MAGIC AL LUI HENRI ROUSSEAU. Comparîndu-l pe Cézanne cu Rousseau, Robert Delaunay scrie : „În epoca eroică a picturii moderne ei reprezintă două forme total diferite, doi primitivi ai aceluiași mare ciclu“³. Rousseau s-a condus după instinct, Cézanne după rațiune. Probabil că aceasta este și principala diferență între ei. Îi leagă, în schimb, cultul obiectului, tendința spre concretizare, spre folosirea unei forme lapidare, simplificate și, în ultimă instanță, coeziunea și transparența construcției“⁴.

Entuziasmul cubiștilor pentru Vameș nu era numai rezultatul prieteniiilor personale. La fel ca și în tablourile cubiștilor, și în lucrările lui Rousseau „...obiectele au o importanță personală numai a lor“⁵. Ele nu sînt un element schimbător, ci se găsesc într-o stare de veșnică permanență. Acesta este „realismul magic“ al operelor lui Rousseau, pe care îl descoperim în funcția magică a obiectelor. Consecințele acestei concepții sînt vizibile, în mod special, în pictura peisagistă.

Peisajele lui Rousseau nu înfățișează natura într-o mișcare veșnică, murind și renăscîndu-se mereu, infinită în trecerea sa. Ele reprezintă o apoteoză a naturii imuabile, a obiectului imuabil, de unde rezultă monumentalismul și statica lor. Tot de aici provine și tendința de prelucrare

în mare amănunțime a detaliilor. Deoarece totul are o existență veșnică, și detaliile au o importanță a lor, datorită formei imuabile. În *Îmblinzitorul de șerpi* (1907), fiecare fir de iarbă, fiecare frunză și fiecare ramură posedă o permanență veșnică; fiecare este, în același timp, un element compozițional bine delimitat. Natura monumentalizată a murit în nemișcare. Liniștea nu este tulburată de suflarea vântului. Spațiul clar nu este întunecat de ceață. Lumina lunii nu aruncă nici cele mai mici umbre. Chiar și valurile care zbîrcesc fața lacului sînt înfățișate ca o combinație de forme lineare nemișcate (imuabile)⁶.

Construcția lucrărilor lui Rousseau nu constă din situarea obiectelor în locuri dinainte stabilite. Artistul are intenția inversă. Creează diferitele forme succesiv, le așază una alături de alta, formînd compoziții ritmice și decorative. În acest fel ia naștere profunzimea tabloului. Privind la lucrarea *Plimbare în pădure* (1886), avem impresia nu că arborii au crescut în peisaj, ci că peisajul a luat naștere datorită prezenței arborilor. Trunchiurile formează blocuri compacte. Ele duc o viață independentă. Reprezintă un întreg închis în sine, izolat de mediul ambiant datorită privirii analitice a artistului⁷.

3. SIMȚUL IERARHIEI. Peisajele exotice nu au prea multe lucruri neobișnuite. Fantezia este numai o aparență. În realitate, totul este orînduit în cadrul lor. Léger explică aceasta „...prin sentimentul de respect pentru ierarhie, atît de tipic pentru micul burghez și vechiul funcționar”⁸. Această trăsătură adînc înrădăcinată în mentalitatea funcționarului de vamă, care își rostește titlul cu atîta emfază: „Officier de l’Instruction Publique”⁹, este evidentă și în tablourile sale. Cele mai neverosimile situații sînt o expresie a ordinii respectate de către artist. Chiar o lucrare atît de romantică cum este *Visul Jadwigăi* (1910), chiar și un

peisaj atât de pitoresc cum este lucrarea *Pozașii veseli* (1906), chiar și un tablou dramatic cum este *Leul flămînd* (aprox. 1905) — toate sînt construite în conformitate cu o ordine prestabilită: oamenii, animalele, păsările, copacii și florile. Uneori florile sînt mai înalte decît copacii, alteori iarba este la fel de groasă ca trunchiurile coroanelor bătrîne. Aceasta nu strică însă ierarhia adoptată, din moment ce în această iarbă se ascunde o panteră — accentul principal al compoziției, iar florile cresc de jur împrejurul fetei care stă culcată, ca o aluzie la frumosul feminin. Și în aceste cazuri, modificarea situațiilor reale este rezultatul ierarhiei picturale pe care Rousseau o respectă pedant și care este, după părerea lui, corespondenta „ordinii naturale” care domnește în natură.

4. UTRILLO. Rousseau este considerat unul dintre pictorii „primitivi”. Această opinie, în special în ceea ce privește peisajul, se cere oarecum revizuită. Ierarhia fenomenelor naturii, aplicată de artist, reprezintă, fără îndoială, o simplificare. Poate fi considerată, de asemenea, o „naivitate” concretizarea exagerată a obiectelor, deși această afirmație trezește și unele îndoieli. Mijloacele de expresie artistică, în schimb, siguranța cu care Rousseau alătură culorile, construiește formele, construiește spațiul, dovedesc o măiestrie deosebită în stăpînirea tehnicii picturale. Din acest punct de vedere, creația lui Rousseau se depărtează simțitor de arta „pictorilor de duminică”, care ne emoționează prin recunoașterea deschisă a neputinței lor în privința mijloacelor tehnice¹⁰.

Din motive asemănătoare, este greu să-l clasificăm și pe Utrillo printre creatorii de artă „naivi”. El a avut curajul să fie un artist modest. Poate că tocmai această modestie a fost motivul principal pentru care este menționat adesea alături de numele unor „maîtres populaires” ca C. Bombois, A. Bauchant, L. Vivin

sau Séraphine Louis. Din punctul de vedere al capacității tehnice, Utrillo, la fel ca și Rousseau, face parte din pictorii „profesioniști“.

Tablourile lui Utrillo deschid o pagină nouă în istoria peisajului modern. Pentru prima oară (de la A. Canal și B. Belotto), tema exclusivă a creației devine orașul. Artistul nu avea nici o înțelegere pentru natură. Copacii lui nu au viață, fac impresia unor decorațiuni artificiale. Verdele parcurilor servește numai ca fundal pentru operele arhitectonice. Cerul nu are o expresie proprie, îndeplinește numai funcția de cadru superior al peisajului citadin. „Nu se poate însă nici să afirmăm că Utrillo ar fi fost un pictor al străzii. El nu vede trecători. Vede numai clădiri. Este uman în pictarea caselor, dar nu a oamenilor“¹¹.

Culoarea lui Utrillo este albul. Albul cu nenumărate nuanțe. De la strălucirea zidului în-cins de razele soarelui pînă la cenușiul pereților acoperiți de chiciura iernii, atît de largi sînt limitele între care se află uriașa scală emoțională a expresiei acestei culori. Van Gogh a reabilitat albul, care fusese izgonit din paleta impresionistilor, dăruindu-i o autonomie deplină. Utrillo a mers și mai departe. A construit pe motivul „albului“ o întreagă simfonie de culori. Se pare că unele direcții ale artei nonfigurative actuale, care construiesc o nouă iluzie de spațiu cu ajutorul albului și cenușiului, le datorează foarte mult acestor doi artiști.

În arhitectură, Utrillo lichidează suprafețele moarte. Dăruiește pereților o viață proprie. Individualizează fațadele blocurilor, făcînd din ele peisaje-portrete. În acest fel a pictat casa natală a lui Vermeer¹². Pe Utrillo îl interesează, înainte de orice, suprafața. Pînă și perspectiva este formată, la acest artist „...din alăturarea de planuri netede“¹³. Ele au o expresie aparte, atît de specifică pentru zidurile tencuite.

Tencuiala este netedă sau zgîriată; sărbătorească în părțile ei mai strălucitoare sau coti-

diană, în locurile acoperite de petele de igrasie. Pretutindeni este plin de firme, de inscripții pictate pe zid sau, pur și simplu, zgîriate pe perete. Ele ne vorbesc de persoane concrete, de numele acestora, de profesia lor, de locul unde muncesc sau unde se distrează. Ele reprezintă elementele care subliniază caracterul intim al tablourilor. Suplinesc prezența oamenilor.

Peisajele lui Utrillo amintesc de „pictura pe perete” a lui Dubuffet. În ambele cazuri, avem a face cu un „primitiv” citadin, cu o pictură a cărei culoare este tencuiala, cu un „folclor” asemănător al inscripțiilor, care amintește întrucîtva de un copil care desenează pe perete cu o bucată de cărbune „poeziile” care împodobesc toaletele publice, declarațiile amoroase de pe garduri.

Dubuffet este teluric în maniera lui Rebelais — Utrillo este un sentimental. Pe Dubuffet îl caracterizează veselia, pe Utrillo — tragismul. Dubuffet este uneori țipător, în lucrările lui Utrillo domnește tăcerea. Aceste deosebiri de temperament atrag după sine și consecințe de ordin artistic, vizibile în atmosfera tablourilor. Dar ele nu slăbesc, totuși, analogia de bază care se exprimă la ambii artiști prin materia nouă extrasă din asprimea varului și a nisipului, din întreaga bogăție de efecte coloristice și de factură pe care le poate atinge suprafața tencuită a unui zid.

Utrillo formulează pentru prima oară o nouă versiune de peisaj, care va fi popularizat sub forma „picturii pe zid” — de arta plastică din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea.

XIII. STRINDBERG — ARTA ASOCIAȚIILOR LIBERE

1. „OSCILAȚIA IMPRESIILOR“. Marele dramaturg August Strindberg a lăsat în urma sa o colecție de peisaje pictate de el însuși. Aceasta nu este prea bogată. Ea se păstrează în colecțiile de stat de la Stockholm. În timpul vieții artistului, acestor lucrări nu li s-a acordat prea mare atenție. Abia în epoca noastră a fost descoperit Strindberg pictorul și Strindberg teoreticianul artei. El a fost considerat unul din principalii inițiatori ai artei actuale, cunoscut sub numele de „l'art automatique“, inițiatorul peisajului numit „microcosmos“, și creatorul concepției moderne bazate în exclusivitate pe elementele hazardului și ale riscului¹.

Căci alăturarea formelor figurative și abstracte în operele lui Strindberg este întâmplătoare, după cum întâmplătoare este însăși selecția obiectelor și înșiruirea lor. Tot întâmplător este și coloritul². În unele lucrări se folosesc culori pure, strălucitoare, în altele culori stinse, încetoșate, lipsite de strălucire. Negrul se transformă în cafeniu, albul în cenușiu, roșul, în bronz. Strindberg pictează alternativ cu penelul, lopățica sau cuțitul. În peisajul *Marea cu stînci* (1894), valurile înspumate, blocurile de piatră ieșind din mare și vârtejurile de nori se contopesc într-un singur tot. Tabloul este rezultatul unui proces stihinic, al unei

spontaneități a gesturilor, al unui haos al petelor de culoare aruncate la întâmplare.

Natura îl provoacă pe artist să facă asociații libere. El li se supune pe de-a întregul, văzînd în cazualitate o metodă de creație: „Gîndurile mele — scrie el — rătăceau departe, dar atenția îmi era concentrată asupra unui obiect necunoscut, straniu, care zăcea în iarbă. În primul moment mi s-a părut că este o vacă, apoi o pereche de țărani care se îmbrățișau, apoi o buturugă... Mi-a plăcut această oscilație a impresiilor...”⁴.

Libertatea asociațiilor prefigura apariția artei suprarealiste bazată pe jocul nestingherit al imaginației. Automatismul din pictura lui Strindberg a anticipat cu cincizeci de ani „pictura gestului” și alte forme înrudite cu aceasta, numite curent tașism. Tehnica aplicării petei de culoare se apropia de colorismul abstracționist din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea⁵. Privirea îndreptată spre propriul eu, pentru a căuta acolo inspirația și confirmarea experimentelor picturale, ne amintește de metoda actuală a introspecției⁶. După cum se vede, aceasta nu este prea departe nici de simbolismul de la finele secolului al XIX-lea.

Prin bogăția neobișnuită de idei, prin inventivitatea creatoare dusă pînă la cele mai depărtate limite, August Strindberg — ca pictor — a rămas numai un prevestitor al perioadei de cotitură. Ce-i drept, un prevestitor de geniu în expresia lui, dar neîmplinit. Poziția lui în istoria picturii moderne se bazează, în primul rînd, pe descoperirea intuitivă a problematicii care și-a găsit expresia formală corespunzătoare de-abia în arta zilelor noastre.

2. ANIMIZAREA PLANTELOR. Lucrările lui Strindberg reprezintă o manifestare a personificării romantice (și simboliste) a naturii. O viziune asemănătoare a naturii se observă la pictorii peisagiști chinezi și japonezi. Această asemănare nu este întâmplătoare; în urma studie-

rii budismului, Strindberg a fost influențat de mistică Orientului Îndepărtat. Pictînd *Ciuperci otrăvitoare singuratece*, el se identifica cu plantele. Înfățișa, de fapt, diverse stări psihice. Se vedea pe sine însuși pe fundalul falezei nispoase, al valurilor furioase, al infinitului naturii și pustiuului imaginației spațiale. El era prezent acolo sub forma petei strălucitoare a *Florilor de pe plajă*.

Animizarea naturii l-a condus pe Strindberg la concluzia că plantele posedă un sistem nervos care nu fusese încă descoperit. Căutînd o confirmare a ideilor sale în experiențe, trata plantele cu cloroform, executa „vivisechii” pe ele. Le trata ca pe niște organisme vii. O atitudine asemănătoare față de copaci va exprima și Léger, în peisajele sale. Pentru el, buturugile platanilor vor deveni niște animale care suferă. Lucrările lui Strindberg sînt o reunire neașteptată a două reprezentări cu totul diferite: credința în conținutul simbolic al fenomenelor naturii (spiritualismul) caracteristic secolului al XIX-lea și pasiunea descoperirilor caracteristică secolului nostru, pasiune cu care artistul contemporan observă secțiunile de metale, plante, forma celulei vii sau compoziția geologică a stîncilor (empirismul). Experiențe naive au fost înlocuite astăzi de experimente complicate, efectuate cu ajutorul microscopului electronic. Direcția cercetărilor este aceeași, se tinde spre cunoașterea construcției materiei, crearea peisajului microcosmosului. Pe acesta din urmă, Strindberg nu l-a înfățișat în formă pură. Era mult prea puternic cufundat în mistică simbolistă. Nu a putut nici să prevadă linia de dezvoltare a picturii secolelor viitoare.

3. „CLARVIZIUNEA NATURALISTA”. După părerea lui Strindberg, arta viitorului va consta, în primul rînd „...din imitația modului de creare de care se folosește natura”. Și deci, tabloul trebuie să se dezvolte și să se formeze ca țesutul unui organism viu, ca forma geome-

trică a unui cristal, ca structura internă a metalului — ca materia lumii organice și anorganice. De la această idee pornește și Jean Grenier, adăugînd și următorul comentariu: „Această idee trebuie să le întărească prietenilor Naturii convingerea relativă la justetea dogmei că în afară de Natură nu există izbăvire! Ca urmare (a acestei atitudini), mulți pictori numiți abstracți se apropie foarte mult de acest aspect al Naturii — aspectul macrofizic și microfizic“.

Dacă vom compara microstructura oțelului carbonic cu tabloul *Structura 4* al lui C. Accardi, fotografia procesului separării carbonului pe suprafața unei plăci de transformare cu lucrarea lui A. Burri *Fierul 59*, o secțiune de scoartă cerebrală cu lucrarea lui Matisse *Algă albă pe fond roșu*⁸, dacă vom alătura grafica lui H. G. Adam cu fotografiile din avion ale portului Chicago (așa cum a făcut-o, într-un mod foarte reușit, J. Guichard-Meili⁹), nu vom putea nega importanța și însemnătatea istorică a teoriei lui Strindberg, a teoriei noului naturalism, despre care artistul spune: „A fost descoperită o artă nouă, o artă conformă cu natura! Clarviziunea naturalistă! De ce să scuipăm pe naturalism, din moment ce acesta deschide o epocă nouă...“¹⁰

XIV. CONCEPȚIILE MODERNE ASUPRA PEISAJULUI EXPRESIV

1. „NATURA CA EXPRESIE A SENTIMENTELOR INTERIOARE“. Viziunea subiectivă a lumii la impresionisti, dinamica culorii, atât de specifică pentru paleta lui Van Gogh și, în cele din urmă, direcția privirii „spre interior“ lansată de Gustave Moreau au fost unificate în lucrările orgiastice ale foviștilor: Matisse, Vlaminck, Derain, Marquet. Paralel cu aceasta, se dezvoltă și creația artiștilor mai puțin legați de fovism, dar care s-au inspirat, fără îndoială, din viziunea sa dramatică despre natură. Este vorba în primul rând, de Soutine, Rouault, Chagall.

Pe toți îi patrona din depărtare Moreau. El era autorul teoriei caracteristice pentru întreaga direcție a artei expresioniste și de la care nu au făcut excepție nici viitorii expresioniști germani¹.

În atelierul lui au dobândit o prețioasă experiență Matisse, Marquet, Camoin, Manguin. Moreau reprezenta direcția care „...prin intermediul lui Odilon Redon, Rouault și Chagall, ducea către extravaganța suprarealistă și spre delirul artei actuale „informel“. Mathieu se trage în linie directă din autorul *Întoarcerii Argonauților*, tașistii continuă schițele începute de el. Moreau este puntea de legătură între Delacroix și fovism“².

2. VLAMINCK — „TUBE CONTRE TOILE“. „...pe Van Gogh l-am iubit mai mult decât pe tata“³. Aceste cuvinte nu au fost rostite de Vlaminck în gol. În perioada sa fovistă, el era plin de entuziasm pentru creația precursorului solarismului contemporan, a maestrului peisajelor arzînd în soare, a artistului care trasase drumul spre emanciparea totală a culorii. Entuziasmul foviștilor va fi împărtășit apoi de o mare parte din pictorii din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Tablourile lui Vlaminck din anii 1900—1908 sînt totuși mai blînde decât lucrările lui Van Gogh. Unele dintre ele sînt o mărturie a sesi-zării grăbite a tot ceea ce poartă în ea viața, reprezintă pictura instinctivă, expresie a convingerii artistului că : „...la vie a toujours raison“⁴.

Din anii 1908—1920 provin tablourile pictate de acest pictor în maniera lui Cézanne. Vlaminck a venit în contact, în această perioadă, cu cubismul, dar considera această direcție doctrinară, iar principiile programatice ale cubismului drept rețete. „Pentru a crede în recomandările medicului — scria el — trebuie mai întîi să te îmbolnăvești“⁵. Pentru el, boală însemna orice metodă folosită riguros, fiecare încercare de abordare a unei probleme oarecare care depășea actul în sine de creare a tabloului. Estetica lui era culoarea pură stoarsă direct din tub pe suprafața tabloului, aruncată cu pasiune pe pînză. El și-a exprimat programul în trei cuvinte : „tube contre toile“⁶.

Această formulare a fost acceptată și de alți foviști. Derain numea tubul de culoare „încărcătură de dinamită“, Vlaminck amenința că „va da foc Școlii de Arte Frumoase“ cu cina-brul și cobaltul său, iar peisajele lui E. O. Friesz erau o culme a exaltației coloristice (de ex. *La Ciotat*, 1907).

Trecînd pe lîngă cubism, renunțînd, în cele din urmă, și la maniera lui Cézanne, Vlaminck se întoarce, în jurul anului 1920, la punctul său

de pornire : Van Gogh, compozițiile patetice expresive, agresive prin culoarea și acuitatea contrastelor de umbră și lumină. *Peisajul* din anul 1945 ne amintește de *Ciorile deasupra cîmpului de grâu* : același mod de aplicare a culorii, aceeași strălucire a culorii, un dramatism asemănător vârtejurilor de nori. Nuanțele de galben, oranj și cinabru, folosite în tabloul *Les Meules* ne reînvie în minte peisajele din împrejurimile orașului Arles.

Ultima reprezentantă a acestei linii a peisajului expresiv este creația de după război a lui Vlaminck. Putem lua ca exemplu lucrarea *Grînele* (1949), în care artistul unește atmosfera atât de tipică pentru Van Gogh, de neli-niște și chiar spaimă cu încordarea fovistă a culorilor și spontaneitatea gestului „tașist“.

O problemă aparte o formează, în creația lui Vlaminck, peisajele cu copaci. În locul dramatismului alăturării brutale a culorilor, aici se face simțit dramatismul formei.

Copacii sînt ca niște fantome, ca niște simboluri ale nimicirii. Scuturați de vîntul de toamnă, ei își înalță coroanele rupte. Deasupra lor se întinde cortina norilor întunecați, prevestind apropierea furtunii. Să nu uităm nici datele. Una dintre lucrările cele mai interesante, *Copaci bătrîni*, a apărut chiar în ajunul războiului, 1939. Ca o continuare a acestui ciclu, putem considera peisajul pictat în 1953, *La Nationale*.

Simbolica plopilor și sălciilor lui Vlaminck — deși înrudită cu copacii romantici ai lui J. Van Goyen și J. Ruysdael — este un corespondent al simbolicii chiparoșilor lui Van Gogh. Ea este legată, într-o oarecare măsură, și de chipul de vampir al copacilor lui Soutine. În ambele cazuri este vorba de o pictură cufundată într-o atmosferă de catastrofă.

3. VIZIUNEA APOCALIPTICĂ A LUI SOUTINE. Urme ale peisajului psihologic se întilnesc și la Van Gogh. Ele sînt continuate și de

Vlaminck. Dar încă și mai puternic sînt exprimate în lucrările lui Soutine. În ele domnește „...o atmosferă apăsătoare de coșmar”⁷. Fiecare colțisor de cer este acoperit de acoperișuri împietrite sau de ramuri răsucite (*Copacul din Vence*). Uneori acestea cresc pînă la dimensiuni monstruoase. Nu sînt niște coroane tunse cu grijă, lăfăindu-se deasupra unor clădiri vechi, gata să se dărîme. Fac impresia unor tentacule amenințătoare care înghit fiecare rază de soare și fiecare fărîmă de spațiu liber (*Peisaj cu copaci verzi*, 1926).

Siluețele copacilor pierdute în haosul liniilor împletite (*Zi cu vînt în Auxerre*, 1939), drumurile întortocheate desenate prin linii sîngerii, casele răsucite ca într-un paroxism al durerii (*Peisaj*, 1919) — toate acestea sînt o reflectare a neliniștii chinuitoare a artistului, a descurajării, alteori a spaimei. Aceste stări psihice sînt înregistrate de fiecare lovitură de penel. Culoarea este aplicată rapid, cu un gest nervos și brusc. Compoziția nu are transparență, în combinațiile coloristice lipsește armonia, în încordarea culorilor lipsește măsura.

La fel ca și în cazul lui Van Gogh sau Vlaminck, forma lucrărilor lui Soutine rezultă spontan din instinctul de pictor. Mai există și un alt motiv care ne permite să-l clasificăm pe Soutine în ciclul pictorilor expresiei, inițiat de peisajele din împrejurimile Arles-ului. Despre acesta scrie și André Lhote, referindu-se la creația lui Van Gogh : „De ce ne temem să descoperim în peisajele lui Soutine un mesaj la fel de dureros... Soutine, evreul, cunoștea neliniștea cea mai profundă, de veacuri, pe care o poartă în sine războiul ; cunoștea suferințele omului strivit”⁸. Ele au devenit conținutul principal al peisajelor din care figura umană a fost aproape în întregime eliminată. Aceasta are o însemnătate particulară : în numele omului vorbește natura. El a ieșit din scenă. Soarta lui se îndeplinește în spatele ei.

4. ROUAULT — PEISAJELE PERIFERIEI. Creația lui Vlaminck este unul din focarele care îl leagă pe Van Gogh de pictura actuală, bazată pe principiul „tube contre toile”. Lucrările lui Soutine, pornind adesea de la peisajele maestrului din Arles, sînt o prefigurare a viziunii dinamice a lui W. de Kooning, X. Gonzalez, F. Bacon, J. Adler, M. Ardon, J. Hultberg, Ben Shahn (dintre polonezi : A. Wróblewski, W. Cwenarski, T. Brzozowski — în perioada de început a creației sale) — și deci, o prefigurare a expresionismului figurativ modern⁹.

Dirrecția cu evidente tendințe sociale, în afara unei doze apreciabile de misticism, este reprezentată de expresionismul lui G. Rouault. De fapt, chiar și creația lui Van Gogh a avut caracter de clasă. Acest artist — spre deosebire de majoritatea impresionistilor — nu a luat parte la transformarea picturii într-o pătură orășenească. La fel s-a întîmplat și cu Soutine¹⁰.

Pe un drum apropiat pornește și Rouault. El devine un poet al periferiei, un pictor care glorifică mizeria periferiilor marilor orașe. În afara unor analogii, între acești artiști există și deosebiri esențiale de concepție, care definesc personalitatea fiecăruia dintre ei. Putem chiar risca să afirmăm că Van Gogh și Soutine au fost pictori ai proletariatului. Primul se numea el singur „pictor al țăranilor”, cel de al doilea a pornit de la mizeria ghettourilor din Minsk și Viena. Rouault s-a apropiat de conținutul social prin intermediul acceptării noțiunii propovăduite de catolicism : *caritas*.

Soutine și Chagall introduc, în plus, în arta modernă un element specific exotic. Această exotică era, pentru ei, folclorul orașelor de provincie. Această tematică va fi preluată și de suprarealism („minunile” înfățișate în tarabele de iarmaroc) și de cubism (pictura firmelor).

La Rouault, folclorul periferiei este colorat de o notă dramatică. El creează peisaje care au fost denumite de B. Dorival „peisaje sociale”¹¹.

Principiile ideologice de la care pornește acest gen de pictură au fost foarte bine precizate în lucrarea *Cristos la periferie*. În lungul străzii se întind blocuri de case, în fund se vede coșul unei fabrici. În stradă se vede o figură înaltă, alături de ea, siluetele mici ale copiilor. În urma lor pătrundem și noi în cartierul sărman. Aici vedem rușinoasele culise ale industrializării moderne: case de muncitori, dărăpănate, o străduță întunecoasă, fără soare, fără copaci, fără flori. Tonalitatea închisă a culorilor aprofundează dispoziția de tristețe descurajantă. Vederea „frontală”, cea mai reprezentativă și mai captivantă, va fi înfățișată în peisajul industrial cubist și futurist. Dar acesta va fi departe de orice fel de accente sociale. Entuziasmul pentru mașinism nu sugerează nici o idee cu privire la cea de a doua față a problemei — străduțele întunecoase prin care pășește Cristosul „proletar” al lui Rouault.

5. „PSYCHISCH-GEISTIGE WILLENSTÄTIGKEIT”. „Reprezentarea forței energiei senzoriale se opune reprezentării forței energiei spirituale. Așa se prezintă opoziția: clasic — gotic”¹². Ce e drept, acest fragment de declarație se referă la epocile îndepărtate, însă el a fost înțeles de artiștii contemporani lui Worringer — autorul ei — ca o definiție a diferenței principale dintre clasicism și viziunea expresionistă a lumii. Aceasta rezultă din necesitatea de a concentra în tablou cât mai multe rezerve de „energie spirituală” manifestare a „voinței active psiho-spirituale” (psychisch-geistige Willenstätigkeit)¹³.

Relevarea stărilor interioare ale omului se lovește de piedici ivite din exactitatea expresiei „obiectuale”. În schimb, le putem exprima „simbolic”. Aceasta se petrece atunci când „...ne eliberăm noi înșine atât de mult din propria personalitate, încât sîntem în stare să stabilim conexiuni...” cu alte fenomene ale naturii, cu oamenii, cu obiectele¹⁴. Această pozi-

ție, formulată de E. L. Kirchner, ne indică legăturile dintre pictorii „Brücke” și simbolism și mistică. Simbolismul a ajuns la ei prin intermediul influenței lui Gauguin, a pictorilor nabiști și, în primul rând, a lui Munch. Mistica se exprimă, printre altele, în cultul pentru Evul Mediu. Peisajele alpine ale lui Kirchner pot servi ca ilustrare a acestor trei atitudini.

Tendința de înfățișare a „tainițelor cele mai întunecoase” ale sufletului explică în mod suficient tonul pământiu al celor mai multe din lucrările apărute în cercul grupului „Brücke”. Această teză, avansată de L. Grote¹⁵, este, probabil, mult prea simplificată. Gradul mai mic de luminozitate al paletelor decât în cazul foviștilor reieșea, în primul rând, din principiile atelierului. Sprijinirea construcției pe desen, pe acuitatea liniilor, pe deformarea brutală, reprezenta un mijloc de amplificare a forței de expresie. În aceste căutări, culoarea juca un rol secundar. Din acest punct de vedere, Emil Nolde ocupă o poziție aparte, deoarece, prin întinderea orgiastică a culorii el a exprimat bucuria senzorială a trăirii naturii¹⁶. *Remorcherul de pe Elba*, apărut în anul 1910, reprezintă o unificare a petei expresive care înfățișează valurile negre de fum și valurile răvășite ale râului, a urmelor expresive ale penelului — cu o culoare care produce o încredare extatică.

Preferințele pentru grotesc care îl apropie pe Nolde de Goya și Ensor, l-au îndemnat pe artist să caute și în natură forțele demonice ascunse. Aceasta s-a reflectat în peisajele din perioada timpurie (înainte de anul 1900), în care s-a străduit să personifice natura (munții din Elveția). Din această cauză, Nolde este primul pictor german care a abordat problematica peisajului fizionomic contemporan. Aceste căutări vor fi continuate de M. Ernst (de ex. *Alice*, 1941) și P. Klee — în cadrul altor convenții.

Dintre pictorii grupați în jurul cercului „Brücke” cel mai complet s-a exprimat în pri-saj E. Heckel. Servindu-ne de exemplul com-poziției sugestive *Femeile lângă apă* (1913), putem încerca să abordăm analiza stilului său. Liniile subțiri, formînd zigzaguri și fulgere, reprezintă o manieră tipică în expresionismul german de la începutul sec. al XX-lea. Din același arsenal de mijloace provine și caracte-rul exploziv al razelor de lumină, precum și tendința de deformare a fenomenelor naturii. Rezultatul reprezentării diverselor personaje este tonul liric al tabloului. Această lucrare se mai deosebește de lucrările celorlalți mem-bri ai grupului „Brücke” și prin deschiderea unei perspective largi în fața privitorului.

Un element nou, pe care îl vor folosi de-abia pictorii din grupul „Blaue Reiter”, este coezi-unea cubistă a corpurilor geometrice care în-chid spațiul peisajului. În locul unui haos expresiv, atît de tipic pentru arta germană a acelor vremuri, Heckel introduce împărțirea clară a spațiului, asemănătoare cu căutările pictorilor francezi.

Rolul istoric al lui Kandinsky a constatat, printre altele, în renunțarea definitivă la arta „obiectului”. Aceasta s-a putut întîmpla dato-rită emancipării culorii, desenului și spațiului¹⁷. În acest mod, „suprafața materială” a tabloului s-a transformat într-o „suprafață ideală”¹⁸. Această teză a stat la baza dezvoltării peisaju-lui legat de estetica grupării „Blaue Reiter”. Cel mai complet s-a exprimat, în acest dome-niu, F. Marc.

Tendințele vizibile în opera lui de „spiritua-lizare a naturii” au o genealogie triplă. Ele por-nesc de la personalitatea eshatologică a lui Kandinsky. În domeniul teoriei artei, mistica l-a dus la destrămarea lucrurilor defini-tive, în domeniul practicii creatoare la crea-rea spațiului „ideal”. Acesta a devenit și spa-țiul tablourilor lui F. Marc.

Un al doilea factor care a contribuit la formarea artei lui Marc a fost tradiția romanticismului german. Cel de al treilea — spiritualismul lui Worringer¹⁹.

Fără a-și îngusta sfera preocupărilor în exclusivitate la cuceririle expresionismului german, Marc a făcut uz de experiența cubismului și de achizițiile artei lui Delaunay²⁰. De aici se trage acel tablou irepetabil al naturii, în care ritmurile cubiste ale corpurilor și suprafețelor geometrice, expresia sugestivă a liniilor (*Căprioara în grădină*, 1913) se combină cu luminozitatea culorilor, cu profunzimea tainică a negrului și strălucirea razelor de soare (*Tirol*, 1913—1914).

6. OSKAR KOKOSCHKA. Pictura barocă nu a creat un gen aparte al peisajului. O excepție în acest sens, o reprezintă numai lucrările lui Rubens. Peisajul „baroc” apare de abia în secolul al XX-lea. Această afirmație ar putea să pară paradoxală, totuși își află motivarea în opera lui Oskar Kokoschka.

O cucerire individuală a acestui artist o reprezintă noua formă de construire a spațiului și încremenirea specific „barocă” a formelor geometrice ale peisajelor alpine (*Matterhorn II*, 1947), caracterul „baroc” al panoramei orașului înfățișat din zborul avionului (*Praga*, 1935). Aceste lucrări se caracterizează prin mobilitatea siluetei obiectivelor arhitectonice. Blocurile masive inundate de râuri de soare sînt o expresie a neliniștii baroce și a bogăției de efecte de umbră și lumină ale barocului.

Construcția tabloului lui Kokoschka se sprijină uneori pe întrepătrunderea a două forme elipsoidale. În acest fel, „perspectiva centrală este dublată”.²¹ Prin intermediul ei, artistul unifică elemente opuse: plaja calmă, însoțită și marea înfuriată (*Biarritz*, 1925), leagă ovalul bazinului portuar de pata amenințătoare a norului atârnat deasupra orașului (*Marsilia*, 1925). Menținînd aceste contraste de forme scrișni-

toare, specifice expresionismului, el evită fărimirea tabloului prin folosirea unității „astigmatice“ a spațiului²².

Tehnica aplicării culorii, bogăția facturii tabloului care rezultă de aici — acea „pictură a scalpului“²³ — ne amintește de arta lui Van Gogh. Caracterul vizionar romantic al lui Koschka îl apropie (după părerea lui H. Read) de căutările reprezentate de C. D. Friedrich și J. W. Turner²⁴. Forța tensiunii emoționale are un corespondent numai în lucrările lui Soutine și Nolde.

7. EXPRESIONISMUL ÎN PICTURA FIGURATIVĂ ACTUALĂ. Diversele etape ale expresionismului pot fi sintetizate prin raportarea lor la istorie. În general, această direcție, în sensul definirii temperamentului artistului, în sensul expresiei dinamicii formei și a expresiei sugestive a culorii, rămâne, în continuare, o problemă deschisă. Ceea ce s-a amplificat a fost numai domeniul de acțiune al artei contrastelor și comparațiilor brutale. După cel de al doilea război mondial, acest fenomen a început să se manifeste alături de multe alte fenomene. O formă expresionistă a luat simbolismul lui P. Nash, precum și romantismul lui J. H. H. Hutberg, F. Bacon, R. Tamayo și realismul lui L. Segall, Ben Shahn, J. Adler. Am ales aici numai exemplele care dovedesc continua actualitate a tendințelor expresioniste în pictura figurativă mondială. Situația artei abstracte se prezintă în mod asemănător. Aceasta apelează adesea la efecte care provoacă o atmosferă dramatică prin conflictul liniilor, corpurilor și suprafețelor geometrice.

Ben Shahn ne înfățișează un peisaj care poartă pecetea cataclismului războiului. Schelete de copaci, oameni sărmani pe fundalul ruinelor orașelor — aceasta este viziunea cutremurătoare a *Eliberării* (1945)²⁵. Pe lângă incontestabile valori artistice, această direcție (reprezentată și de un mare număr de artiști plastici

din Italia și Franța) a fost, în primul rînd, o manifestare de protest împotriva coșmarului războiului. Atunci cînd demonstrația a luat sfîrșit, o demonstrație nobilă, care a îndeplinit un important rol politic și a exprimat o necesitate majoră a momentului — în urma ei au rămas jaluzelele, lozincile, recuzita păstrată apoi cu pietate ca document al luptei pentru eliberare.

Pictura expresiei, creatoare a romantismului *Peisajului industrial* (1955), expresie a visurilor romantice de cucerire a spațiului interplanetar, pictura în care distanțele sînt măsurate de ritmul luminilor *Aeroportului* (1952) — reprezintă domeniul de căutări al lui J. Hultberg. Expresionismul cu trăsături simboliste este reprezentat și de P. Nash. Creația lui este considerată de G. W. Digby ca o continuare a personalității lui Munch²⁶. *Peisajul megalitic* (1937) poate fi considerat ca o manifestare tipică a acestor tendințe. În Polonia, pictura expresionistă (și realistă) a lui A. Wróblewski pornește adesea de la simbolica obiectelor și de la simbolica spațiului. Prima concepție a fost realizată de artist în *Plaja* (1957). Peștele mort aruncat pe țărm reprezintă cheia metaforei tabloului. Într-un alt caz, pustietatea peisajului desfășurat în fața *Șoferului cerului* (1949) este o aluzie la rătăcirea omului prin viață. Tot un caracter simbolic are și peisajul numit *Umbra Hiroșimei* sau spațiul erotic al *Familiei* (1956) cu urme de ruj lăsate pe nori.

Ca exemplu de peisaj expresionist cu trăsături suprarealiste ne poate servi *Orașul* (1949—1955) lui X. González. Labirintul străzilor și caselor îi înghite pe trecători și vehiculele; caravana figurilor monstruoase reclamă un decor straniu; aceluiași scop îi servesc și efectele de umbră și lumină.

Peisajele timpurii ale lui J. Tchórzewski (1946—1956) pot fi, de asemenea, încadrate în direcția suprarealistă cu tendințe tot mai evidente în domeniul abstracției. În lucrările ulte-

rioare, își face apariția structura scheletică, atât de caracteristică pentru acest pictor. Ele măsoară suprafața nesfârșită, saturată de lumina neonului. Aceste tablouri sînt pline de scrișnete, de contraste ascuțite de culoare, de apropieri brutale sugerînd descărcările de energie electrică.

XV. MOȘTENIREA CUBISMULUI ȘI A FUTURISMULUI

1. LÉGER — CONCEPȚIA MECANICĂ A NATURII. Este vorba despre concepția socializării individualității umane, a automatismului mașinii, a funcționalismului naturii. După părerea cubiștilor, frumosul este „independent de valorile sentimentale, descriptive și imitative; fiecare obiect, fiecare ornament, fiecare tablou își are propria sa valoare, o valoare absolută, indiferent de ceea ce poate să reprezinte”¹. Printre principalele sarcini de creație se află tocmai descoperirea și definirea acestor valori absolute ale obiectului. F. Léger numește acest fenomen „eliberarea obiectului” (la libération de l’objet)². De aici provine acea analiză pătrunzătoare a lumii exterioare, de aici provine și lărgirea domeniului de probleme interesante și asupra obiectelor zilnice, obișnuite, cele mai simple³, considerate „armătura tablourilor moderne”⁴.

Revoluția cubistă reprezintă o încercare de definire a unor posibilități noi de coexistență ale individului și mediului, în care se evidențiază elementele caracteristice pentru peisajul zilelor noastre ca roțile dințate ale turbinelor, gîturile macaralelor, segmentele suple ale podurilor, coșurile fabricilor, zăbrelele construcțiilor de oțel, dreptunghiurile blocurilor moderne de locuințe, rețeaua de căi ferate care



HENRI
ROUSSEAU,
Peisaj exotic,
1907



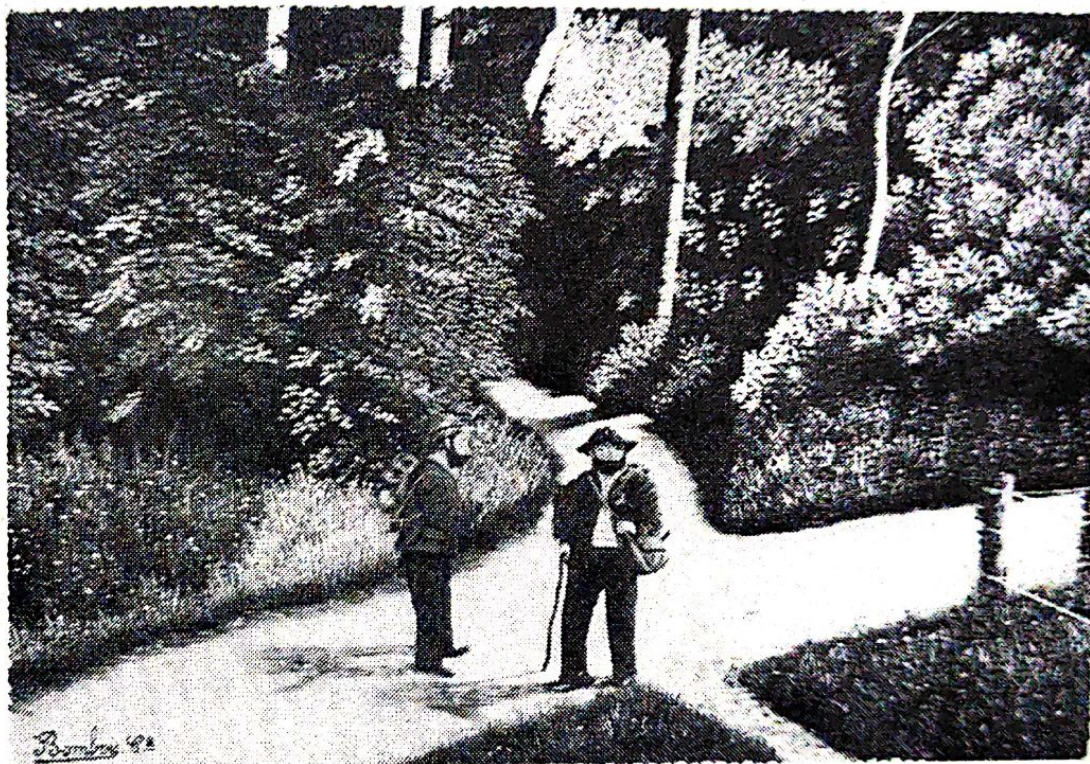
HENRI ROUSSEAU,
Vara, 1906



ANDRÉ BAUCHANT, *Păsări în Estaque*, 1947

CAMILLE BOMBOIS, *Drumefii*

MAURICE UTRILLO, *Strada Mont-Cenis, 1913*



XIII—XIV

ERICH HECKEL, *Ziua de sticlă*, 1914

CHAÏM SOUTINE, *Zi cu vînt
la Auserre*, 1939

WASSILY KANDINSKY, *Impresie*, 1911

MAURICE VLAMINCK, *Înainte de furtună*, 1953







OSKAR KOKOSCHKA, *Hiaritz, Playa*, 1925

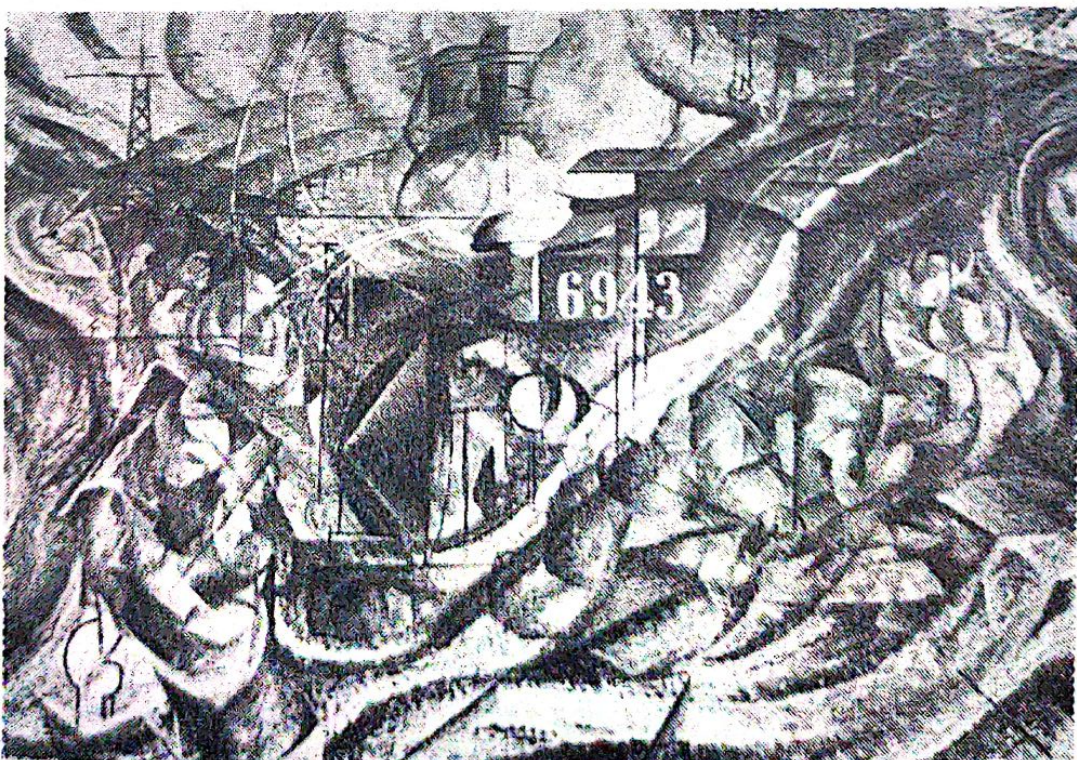




EMIL NOLDE, *Flori și nori*, 1938

FRANZ MARC, *Căprioară în grădină cu flori*, 1943

UMBERTO BOCCIONI, *Despărțire*, 1911

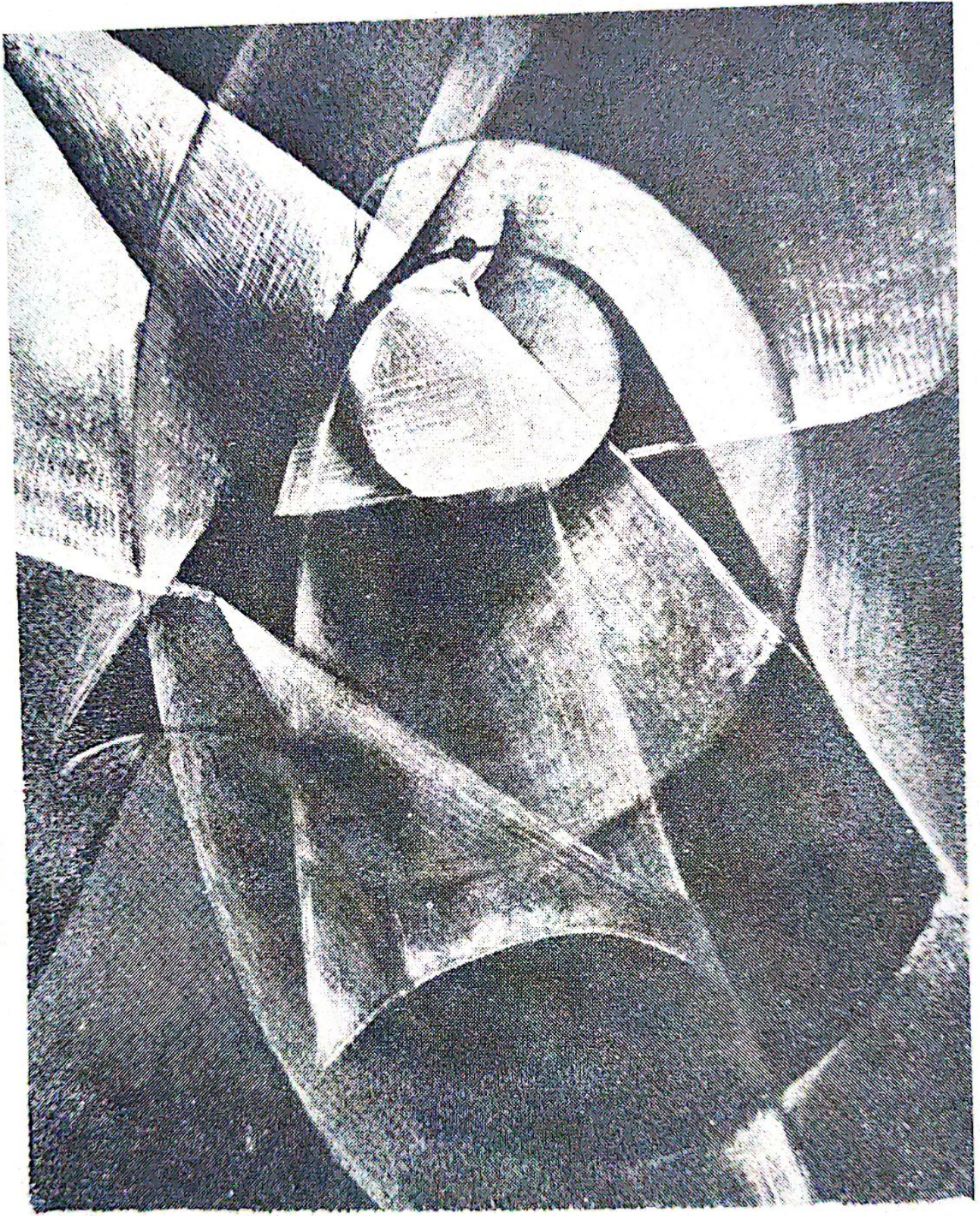




FERNAND LÉGER, *Copac în scară*, 1943—1944



FERNAND LÉGER, *Paysage la Seine-et-Oise*, 1953



GIACOMO BALLA, *Mercur în fața soarelui*, 1914

încinge pământul... Ele devin atribute inseparabile ale peisajului.

Mașina ca obiectiv al interesului artistului nu reprezintă, ce-i drept, descoperirea cubiștilor (acest rol a revenit impresioniștilor), însă abia acum, din vechiul „...obiect anecdotic, mașina avansează la rangul de mijloc de exprimare”⁵. Ea exprimă sentimentele artistului în aceeași măsură ca și alte obiecte luate din natură. Mai mult chiar! În tablouri se repetă din ce în ce mai des motivul om-mașină, casă-mașină, copac-mașină, peisaj-mașină.

Formele naturale și formele mecanice, considerate pînă acum factori opuși, se armonizează unele cu altele. Se ajunge la o unitate a operelor naturii și ale operelor tehnicii. În schimb, iau naștere și contraste necunoscute artei epocilor anterioare. Acestea constau în opoziția dintre forma obiectului și mișcarea obiectului, sînt rezultatul antagonismului dintre forma care sugerează odihna corpurilor geometrice și a suprafețelor închise și mișcarea sugerată de energia care însuflețește macaralele, roțile, curelele de transmisie, conveyerele, pistoanele.

Cultul pentru tehnică și inventivitate, apoteoză gîndirii iscoditoare a omului, dă naștere peisajului industrial de la începutul sec. al XX-lea. În pictura franceză acesta este reprezentat, printre alții, de lucrările lui R. Delaunay și F. Léger — alături de lucrările unei întregi pleiade de artiști care s-au ocupat și ei de această problemă. Un exemplu tipic de compoziție de acest gen îl reprezintă *Turnul Eiffel* (1914) al lui Delaunay, rezultat al unor experimente constructiv-mecanice. O dezvoltare a acestor tendințe găsim în *Semafoarele* (1918) lui Léger, care exprimă poezia discurilor de metal, a blocurilor, a angrenajelor.

Căutările lui Marcel Duchamp au mers mult mai departe, pînă la descoperirea figurilor automate (*ready-made*). În această ordine de idei, se cuvine să amintim aici și „peisajele” com-

plet mecanizate ale lui Servranckx. Lucrarea lui *Opus 47* (1923), construită din elemente asemănătoare cu cele folosite de Léger la construirea *Semafoarelor*, a devenit o compoziție pur abstractă, sprijinită în exclusivitate pe ritmul figurilor geometrice.

Diferențele dintre descoperitorul omului „ready-made” și autorul *Semafoarelor* sînt scoase în evidență de acesta din urmă într-o discuție comună : „Înainte de războiul din 1914 m-am dus cu Marcel Duchamp și Brâncuși la Salon de l'Aviation. Marcel, tipul omului neimpresionabil, se plimba printre motoare și elice fără a scoate un cuvînt. Dintr-o dată zise, adresîndu-i-se lui Brâncuși :

— S-a terminat cu pictura ! Cine ar putea să facă aceste elice mai bine ? Spune, tu ai fi în stare ?

A avut întotdeauna înclinație spre lucrurile precise. Și noi aveam, dar nu în același mod absolut ca el⁶.

Din acest punct, drumurile celor doi prieteni se despart definitiv. Amîndoi recunosc, ce-i drept, concepția mecanică a lumii, amîndoi fac elogiul industrializării, dar Léger nu identifică total, așa cum făcea Duchamp, omul cu mașina. El caută să găsească o înțelegere între ei. Se străduiește să înfățișeze „rațiunea lor comună de a exista”⁷. El crede în pictură. Nu proorocește dispariția ei, ci vestește o nouă etapă în istoria artei plastice contemporane.

El crede, de asemenea, în sensul profund al ordinii care domnește în natură. Cercetează obiectele care există în realitate⁸. Își consideră propria creație drept ansamblu de elemente funcționale geometralizate, corespondente ale funcționalismului naturii și ale funcționalismului orînduirilor sociale⁹. Tendința vizibilă în lucrările lui Léger de a exprima coexistența dintre individualismul uman, automatismul mașinii și funcționalismul naturii este un rezultat al „instinctului civilizației” epocii noastre, înăscut în artist¹⁰.

„Léger iubește natura — scrie Jean Cassou — dar natura de astăzi este legată de transformatoare electrice, de șosele, stâlpi, poduri de cale ferată, traverse etc. El învăluie această natură în aceeași dragoste acaparatoare cum făceau odinioară peisagiștii cu natura goală și curată. El consideră formele ei drept obiecte deși nu sînt decît semne ale lucrurilor. În lucrările lui, în aparență foarte abstracte — în aparență numai! — aceste forme pot să ni se pară niște forme și nimic mai mult, pentru el însă ele vor fi întotdeauna semne ale obiectelor. Léger le leagă și le armonizează unele cu altele sau le înfățișează sub forma unor contacte brutale. Întotdeauna ele sînt obiecte, fragmente de natură, fragmente ale naturii lui, care este și a noastră — natura timpurilor noastre“¹¹.

2. ORDINEA GEOMETRICĂ A LUMII. Spre deosebire de impresionisti, care consideră realitatea un *continuum* compus din fluide elastice de apă, aer și raze de soare, Léger operează cu forme „neelastice“¹². În peisajul *Omul cu cîinele* (1921), fiecare element arhitectonic este un întreg închis în sine. Artistul diferențiază clar, evidențiază și închide formele geometrice: siluetele bărbaților, ale copacilor, ale clădirilor, norilor, pietrelor aruncate simetric. Pe oameni îi tratează la fel ca și peisajul, înfățișîndu-i ca fragmente ale naturii mecanizate. Lipsiți de trăsăturile lor individuale, ei devin părți ale peisajului. Un caracter similar aveau și personajele lui Seurat la fel de dense, statice, monumentale.

Léger împinge și mai departe procesul de „condensare“ a impresiilor exterioare¹³ în tabloul *Gara* (1923). Această lucrare ilustrează într-un mod sugestiv teza lui Léger cu privire la ordinea geometrică a lumii¹⁴. Chiar și în lucrările în care artistul acordă incontestabil prioritate formelor vegetale, animale și figurilor umane (*Peisaj animizat*, 1921), el nu înce-

tează să le trateze ca pe niște părți componente ale naturii care are viața unui automat, ale naturii care funcționează ca o mașină, ale naturii ritmicizate și geometrizate. Același lucru se poate spune și despre compozițiile din perioada de sfârșit. *Peisajul* din anul 1953 (purtând inscripția „Paris“), la fel ca și *Peisajul din Seine-et-Oise*, înrudit cu acesta, reprezintă montaje ale unor elemente precis executate. Ele sînt corelate de ritmul monoton care amintește de munca mașinii. Tocmai această mișcare în spirală, care se produce de-a lungul unor linii curbe, creează tipul specific de spațiu din lucrările lui Léger. Este deci un spațiu sferoidal, datorat mișcării neîntrerupte de rotație a angrenajelor unui motor invizibil.

3. COPACII DESFRUNZIȚI. Aceștia reprezintă un grup aparte în creația peisagistă a lui Léger. Ei trăiesc izolați — rupți de mediul lor înconjurător natural. Sînt limitați numai la corpurile geometrice formate de buturugi sau de crengile groase¹⁵. Deci, și în acest caz ca și în *peisajul „industrial“*, nu avem a face cu siluetele pitorești ale vegetației care se dezvoltă abundent, nici cu suprafața zdrențuită a frunzelor; nici cu crengile legănate de vînt ci cu înșăși „armătura“ copacilor. Așadar: cofraje puternic înfipite în pămînt ca niște stîlpi de beton (*Copacul în scară*, 1943—1944), buturugi închise în dreptunghiuri (*Trunchiuri de copaci*, 1931). Și cu toate acestea, copacii trăiesc. Ei sînt mai plini de viață decît figurile de oameni sau de animale introduse de Léger în tablourile sale. Mai mult chiar: artistul îi înzestrează cu o forță animalică, demoniacă.

Copacii lui Léger sînt un fenomen excepțional în istoria artei contemporane. După chiparoșii arzînd în soare ai lui Van Gogh, după sălciile-fantome ale lui Vlaminck, după copacii-căpițe ai lui Wyspiański, după plopii tragici ai lui Soutine — remarcăm o animizare cubistă a plantelor.

În locul unei tensiuni expresive, care să răsucescă coroanele copacilor, aici domnește o liniște la fel de neliniștitoare. În locul dramei furtunii, al norilor în vârtejuri, al viforului care răscolește crengile — simțim o atmosferă de pustiu la fel de dramatic. În această liniște stau copacii musculoși ai lui Léger, despuiați de frunze, modelați după asemănarea trupului omenesc (*Compoziție cu crengi*, 1946).

Concepția picturală a copacilor lui Léger nu este rezultatul unor experiențe formale. Ea are o profundă justificare de conținut. În legătură cu aceasta, chiar artistul spunea: „Trunchiurile de copaci nu mă induc în eroare. Dimpotrivă, mă atrag, da numai atunci când sînt fără frunze. În sud cresc niște platani care îți atrag imediat atenția... Te plimbi pe alee ca la paradă. Întîlnești trunchiuri de măslini, care arată ca șerpilor cînd își schimbă pielea. Iar în Normandia există un număr incredibil de forme diferite de meri fără frunze. Care este legea care poruncește unor copaci să crească dreapți, în timp ce alții cresc încovoiați, îndoiți? Eu știu: este o forță animalică... Ei au ceva comun cu animalele și, în același timp — cît de diferită este expresia lor! Îmi amintesc de platani răsturnați care dormeau în lumina lunii. Îți băgau frica în oase. Erau uimitori. Demonici. Lăsau impresia unor animale mascate...¹⁶.

4. EXPRESIA FUTURISTĂ A „STĂRILOR SUFLETEȘTI“. Lucrările futuriste, în pofida legăturilor lor incontestabile cu cubismul, reprezintă un tip aparte de peisaj „industrial“. Pictorii italieni sînt legați de Léger prin cultul aproape obsesiv pentru industrializare. Îi mai apropie de el și tendința de stabilire a „rațiunii existenței comune“ dintre om și mașina creată de el¹⁷. Această problemă este, de fapt, una din chestiunile de bază ale creației artistice de la începutul sec. al XX-lea. S-au făcut eforturi pentru a stabili un loc nou pentru individ în lumea transformată de dezvoltarea impetu-

oasă a tehnicii. Pînă astăzi această problemă își păstrează, în continuare, actualitatea.

O altă analogie este credința în frumusețea naturală a obiectelor, recunoscută atît de artistul francez, cît și de pictorii italieni. Boccioni, la fel ca și Léger, afirmă că frumusețea nu le-a fost dată din afară, nu este un rezultat al convingerilor persoanei care observă mediul înconjurător, ci decurge din calitățile plastice ale obiectelor înseși¹⁸.

Dar futurismul nu a fost, pur și simplu, varianta italiană a cubismului. El avea și trăsăturile sale individuale. Specificitatea lui consta, în primul rînd, în încărcarea dinamică mult mai mare, în mișcarea mai bruscă, în expresia mai puternic subliniată¹⁹.

Pe cubiști, și, în special, pe Léger, îi interesa în mod deosebit coeziunea externă a obiectelor și construcția lor internă. Ei se interesau în măsură mult mai mică de conținutul interior psihologic al fenomenelor naturii²⁰. Din acest punct de vedere, futuriștii dețin o poziție aparte. Pentru ei, arta tradițională era „exterioară și narativă” (*esteriore e narrativa*) în timp ce arta plastică contemporană trebuie să devină „interioară și interpretativă” (*interiore e interpretativa*)²¹. Un exemplu clar în acest sens, ne este oferit de creația lui Boccioni. Drumul artistului ducea „...de la expresia sentimentului — la expresia stărilor sufletești ; de la obiectivizare — la subiectivizare”²². În mod asemănător și alți futuriști subliniau adesea că principala lor dorință este să înfățișeze și să interpreteze „stările sufletești”, să redea pictural „trăirile pure”²³.

În această conexiune, obiectul și-a pierdut curînd forma închisă. El era, după părerea futuriștilor „...numai o punte de legătură între infinitul plastic exterior și infinitul plastic interior ; aceasta însemnează că obiectele nu se termină niciodată ci se interpătrund printr-un număr infinit de legături de atracție și de res-

pingere²⁴. De aici provine mulțimea de direcții a liniilor și razelor de lumină, multitudinea de suprafețe a obiectelor înfățișate în secțiuni diferite.

Tendința de descoperire a sensului interior al fenomenelor care îl înconjoară pe artist ne amintește de ideologia expresioniștilor germani. Acest moment a fost puternic accentuat de J. C. Taylor. După părerea lui, futuriștii sînt mai aproape de Kandinsky, de grupările „Brücke” și „Blaue Reiter”, decît de pictura cubiștilor²⁵. Spre deosebire de aceștia, futuriștii nu au reprezentat o direcție (nici un stil), ci un impuls, o încărcătură de forță vitală, exprimată în viziunea poetică plastică.

Forma sa definitivă a fost influențată și de arta neoimpresioniștilor. Divizionismul satisfăcea, în oarecare măsură, necesitățile atelierului lor de creație. Mozaicul fărîmițat al petelor mărunte de culoare, care sublinia senzația de mișcare și neliniște, se regăsește în multe din tablourile futuriștilor.

5. „COMPENETRAZIONE DI CASE + LUCE + CELO”. Trebuie să înțelegem oare mot-à-mot lozinca de luptă a lui Boccioni : „contra el paesaggio e la vecchia estetica”²⁶ ? Futuriștii nu erau împotriva picturii peisagiste, în general, ci respingeau orice activitate menită să „conserve” peisajul tradițional. În ciuda tendințelor numite depreciativ „panmuseism”, expresie a pietismului pentru mărturiile trecutului, ei proclamau elogiul reclamelor mari, al firmelor tipătoare, neonului și altor efecte similare, care modifică peisajul contemporan²⁷. Lucrările lor exprimau entuziasmul pentru frumusețea mașinii, pentru noile forme arhitectonice, realizare a tehnicii moderne. Pentru futuriști, natura nu era decît un câmp de experiență²⁸, terenul pe care se efectua unirea forțelor naturii cu energia eliberată de om. *Despărțirea* lui Umberto Boccioni (1911), reprezintă o sinteză a construcției industriale, a

peisajului alpin, mișcării agregatelor fabricilor localizate în acest mediu. Diversele fragmente ale peisajului se suprapun, formînd spațiul simultan.

Russolo și-a intitulat unul din peisaje *Interpătrundere : casa + lumina + cerul* (1913). În el se regăsesc aceiași factori pe care i-am remarcat și la Boccioni, mișcarea rezultînd din rotația neîntreruptă a fișiiilor de lumină și de culoare. Mai găsim, de asemenea, „simultaneitatea viziunii și emoției“ (*simultaneità di visione e di emozione*)²⁹ pe care o întîlnim și în tablourile lui Boccioni.

G. Balla creează peisajul cosmic *Mercur învîrtindu-se în jurul Soarelui* (1914) sprijinindu-se pe metoda futuristă a rotării unor porțiuni bine precizate din tablou, și folosind dinamismul atît de caracteristic acestei direcții.

Soffici, făcînd apel la efectele pe care le oferă liniile, corpurile și suprafețele geometrice care se întrepătrund, pictează o serie de tablouri sintetice (*Sinteza orașului Prato*, 1912, *Sinteza unui peisaj de primăvară*, 1913 ; *Sinteza unui peisaj de toamnă*, 1913 ș.a.).

În aceste tablouri se adeverește prevestirea lui Boccioni : arhitectura modernă, fabricile, placatele, reclamele de neon devin noile „elemente naturale“³⁰, din care va fi construit peisajul de la începutul secolului nostru. Fiecare parte componentă a lui, ca și fiecare piesă a unei mașini, are o valoare compozițională și funcțională. Tuturor li se acordă același rang de componente indispensabile ale realității mecanizate.

Această atitudine justifică renunțarea totală a futuriștilor la „homocentrismul“ renașcentist. „Noua noastră înțelegere a lumii — citim în manifestul din 1910 — nu mai pune omul în centrul existenței generale. Durerea omului ne interesează în aceeași măsură ca și durerea unei lămpi electrice, care suferă, geme și strigă cu glasul sfîșietor al culorilor“³¹.

6. DINAMISMUL UNIVERSAL. Tratarea peisajului industrial ca o categorie aparte de viziune a realității nu trebuie să-l limiteze în mod obligatoriu numai la temele extrase din lumea tehnicii moderne. Aceste teme au un rol destul de important. Deseori ele reprezintă chiar motivul principal al operei de artă. În cea mai mare parte a cazurilor însă, peisajele care fac elogiul industrialismului operează cu un conținut mai diferențiat decât ceea ce ne poate sugera vederea concretă a unei fabrici, a unei mine, mașini etc. Atât în arta lui Delaunay și Léger, cât și în creația futuriștilor, peisajul industrial se sprijină pe viziunea naturii mecanizate. Ritmica corpurilor și suprafețelor geometrice amintește ritmul mașinii. Mișcarea neconținută a elementelor componente ale operei de artă este un corespondent al funcționării motorului. Arhitectura transparentă a tabloului își găsește confirmarea în construcțiile funcționale ale clădirilor moderne.

Futuriștii ajung la cea mai largă generalizare a concepției de „mașinism“. Ritmul alert al vieții contemporane îi duce la o concepție dinamică asupra lumii. Mișcarea încetează să mai fie o proprietate a obiectului și a spațiului³² și devine o nouă realitate în sine și pentru sine (Severini). În acest fel, peisajul industrial, ca expresie a realității mecanizate, se transformă în ultimă instanță într-o reprezentare simbolică a dinamismului universal.

XVI. SPAȚIUL LINEAR PRISMATIC

1. VILLON — ÎN RAZA DE ACȚIUNE A „TRIUNGHIULUI MISTIC“. Pictura ne vorbește prin culoare ; Cu ea construim „...forma riguroasă a tabloului... Culoarele devin valori care se combină între ele începînd cu primul acord și formează acea stare de sensibilitate care ne amintește de înflăcărarea ritmică. Aceasta permite trăirea farmecului artei prin participarea la ritmul apariției ei .Ritmul este ca un drum al vieții peste lucruri“¹.

Pentru Jacques Villon, ritmul nu este o noțiune pur formală, așa cum sîntem obișnuiți să-l folosim adesea, accentuînd ritmul decorativ al petelor de culoare, împărțirea ritmică a suprafeței sau în alte situații legate în exclusivitate de construcția tabloului. În interpretarea lui, ritmul are aproape o însemnătate filozofică : „Pentru mine tabloul este o creație în care tema, pretextul oferit de descoperirea ritmului expresiv al vieții noastre înăbușite, adus la nivelul problemelor omenești, a fost tradus în limba spațiului coloristic, în ierarhia planurilor de culoare legate între ele prin arabescurile strict încadrate în delimitarea pînzei, unde totul se exprimă într-un echilibru reciproc“².

Echilibrul construcțional al peisajelor lui Villon constă în orînduirea moderată a suprafețelor, în dispunerea armonioasă a greutății corpurilor geometrice, în împletirea tabloului cu

linii expresive, în creșterea consecventă a structurii complicate a spațiului prismatic.

Villon a contopit în lucrările sale viziunea impresionistă a naturii cu structura cubistă a spațiului³, pictura de *plein-air* și pictura constructivă. El a unit cuceririle acestor direcții care au jucat un rol de seamă în dezvoltarea artei plastice din cea de a doua jumătate a sec. al XX-lea.

Villon se situează pe o poziție aparte și datorită faptului că a încercat să adapteze problema spațiului geometrizat, bazat pe principiile perspectivei renascentiste, care se repetă cu o necesitate implacabilă pînă astăzi, la cerințele artei plastice nonfigurative actuale. Această perspectivă poate fi redusă la un semn simbolic, numit de Kandinsky „triunghiul magic”⁴. Piramida lui Leonardo de Vinci, care reprezintă cheia înțelegerii peisajului lui Villon, apare și în unele lucrări ale lui La Fresnaye și L. Feininger, înrudite cu aceasta. O iluzie similară de profunzime a tabloului găsim și în multe lucrări suprarealiste (Carràz, Chirico ș.a.) cu singura observație că spațiul lor neorenascentist respiră pustietatea peisajului metafizic. Pe baza unor principii asemănătoare își va construi și Carzou viziunea sa teatral-dramatică a spațiului.

Jean Cassou consideră că linia creației intelectuale trece — de la Leonardo, prin intermediul lui Ingres, pînă la Picasso. Artă lor reprezintă o confirmare a tezei lui Leonardo, conform căreia „pictura este o problemă de gîndire”. Natura poate fi considerată ca punctul de sosire. Punctul de plecare este întotdeauna ideea. Pentru Leonardo și Ingres, lumea se prezintă ca o „cosa mentale”. De aceea, ea poate fi redată și înțeleasă numai cu ajutorul intelectului — pe baza matematicii și geometriei. Această idee a fost preluată în arta plastică modernă de cubiști⁵. Și pentru ei, după cum spunea Apollinaire, „... geometria este ceea ce este gramatica pentru literatură”⁶.

Exemplul lui Leonardo, pe care se sprijină atât de mult Villon⁷, nu reprezintă totuși un motiv suficient de puternic pentru a justifica apariția acelei „*vision pyramidale*” în opera lui. Aceste tendințe trebuiau să fie cultivate pe un teren prielnic. În cazul de față, cubismul a devenit pentru acest artist un al doilea impuls în crearea spațiului cristalizat. Dar nu în faza sa inițială, ci abia „...cea de a doua fază a cubismului, cubismul lui Léger, Gleizes, Metzinger și Delaunay”⁸.

Villon a folosit într-un mod cu totul specific conul optic în lucrările *Femeie șezînd* (1914), *Șahul* (1919) și *Cîmpuri mari* (1945). În toate cele trei cazuri, compoziția a fost înscrisă într-un triunghi alungit înainte. O schemă asemănătoare, deși mult mai complicată, vom găsi și în lucrarea lui Fresnaye *Cucerirea spațiului* (1913). P. Courthion numește această operă „o fereastră deschisă în cubism”⁹. Ea reprezintă o cotitură însemnată în estetica riguroasă prin care și-a făcut drum spre arta contemporană bogăția de culori a impresionistilor, modelarea obiectelor și siluetelor de la Cézanne precum și ritmul armonios al construcțiilor care își are rădăcinile în peisajele lui Poussin. O problemă aparte o reprezintă aici caracterul decorativ al petei de culoare, o rămășiță a vechilor legături cu pictorii nabiști. La Fresnaye a ajuns la slăbirea coeziunii corpurilor geometrice, caracteristică pentru cubiști, folosind acțiunea temperatoare a culorii și ritmul suprafetelor egal pictate.

În afară de con, al cărui vîrf este plasat în direcția privitorului, Villon a mai folosit și sistemul triunghiului răsturnat. Baza lui amplifică tabloul în lărgime, iar punctul cel mai îndepărtat se afla la întretăierea liniilor pe care imaginația artistului le trasa departe, în fundul spațiului înfățișat. Villon își explică metoda în felul următor: „Mă străduiesc să creez senzația de profunzime desenînd pe pînză

mai multe planuri cu valori diferite. Fiecare are mai multe deschideri... prin interiorul deschiderii se vede planul următor¹⁰. Dacă vom uni toate planurile în linie dreaptă, în punctul care se află în spatele ultimului plan, vom obține o piramidă¹¹. Această piramidă a atins cea mai sintetică formă în peisajul *Cîmpuri mari* din anul 1945. Acesta marchează punctul final al unei evoluții de lungă durată care duce de la peisajul figurativ la peisajul abstract. Însă „triunghiul magic”, bazat pe magia cifrelor, are aici un înțeles întrucîtva diferit față de cel pe care îl avea în lucrările din perioadele mai timpurii. Modificarea expresiei s-a produs sub influența acțiunii culorilor intens saturate, pe care artistul a început să le folosească în urma observării coloritului din Normandia. Contemplarea naturii a îmbogățit spațiul construit geometric cu nuanțe noi. Ne amintim acum de Seurat. Și el urmărea să împace formula științifică cu sponataneitatea cunoașterii care rezulta din contractul nemijlocit cu natura. Și el acorda prioritate cunoașterii intelectuale în încercarea de unire a acestor două elemente.

Pentru a ajunge la această concepție, Villon a fost silit să se abată întrucîtva de la principiile ortodoxe ale cubismului.

2. „CRISTALIZAREA EMOTIEI”. Concepția picturală cubistă consta, printre altele, din mutarea accentului de pe natură („concepția artei plastice ca artă imitativă”¹²) pe legea naturii „...care stabilește cu mai mare exactitate ceea ce înțelegem prin natură, ceea ce cerem de la ea, în primul rînd”. Aceasta ne dă „...posibilitatea cunoașterii cauzei interioare a fenomenelor”¹³.

Pentru impresionisti, pictura era „natura văzută prin temperament” (după definiția lui Emile Zola). Pentru cubisti, „...opera de artă este temperamentul care se manifestă prin intermediul legii naturii”¹⁴. În primul caz

avem a face cu natura învingătoare, care își dictează legile omului. În cel de al doilea, după cum spunea Apollinaire, „...la picicările artei plastice, natura zace învinsă”¹⁵.

Villon se adresează tocmai ei, naturii învinse, încercând să împace două concepții opuse : „*perspective géométrique*” (cubismul) și „*perspective de sentiment*” (impresionismul).

Peisajul din împrejurimile localității Albi îl încânta pe artist ; el a locuit acolo începând din anul 1940. Peisajele din acea perioadă, în special lucrările de după război, conțin prospețimea trăirilor imediate ale naturii. Din această cauză, aspectul lor geometric este mai puțin dur, căpătînd câteodată chiar și o ușoară nuanță lirică. Contactul cu natura i-a ajutat artistului să învingă treptat antinomia dintre construcția statică, reprezentînd scheletul tabloului și mobilitatea expresivă a dungilor de culoare, antinomia dintre elementele intelectuale și emoționale.

În peisajele sale de după război, Villon ne arată cum poate fi îmbibat aerul de nuanțe verzui (*Cîmpuri mari*) sau portocalii (*Podul din Beaugency*, 1944) sau, în cele din urmă, cum poate fi compus din fișii paralele de verde, roz, gri și bleu. Pămîntul poate fi acoperit de dreptunghiuri, romburi, pătrate multicolore ; pe el se pot întinde panglici cețoase, care amintesc de culorile curcubeului. Artistul nu a intenționat nici să repete în maniera veristă ansamblurile de culori existente în natură, nici să înfățișeze impulsiv anumite impresii. Natura nu era pentru el un model, ci un impuls care declanșa procesul numit de Villon cristalizarea emoției¹⁶.

3. LINIA CARE DESCHIDE INTERIORUL FORMEI. În peisajele lui Villon, pe primul plan se află desenul. Deși a obținut realizări importante în domeniul culorii, aceasta nu reprezintă în lucrările lui decît un factor de ordin secundar. Comparînd activitatea pictorului

cu execuția unei compoziții fortepiano, Villon afirmă că desenul îndeplinește rolul pe care îl are mîna dreaptă, care execută tema, în timp ce culcarea este mîna stîngă, care acompaniază¹⁷.

În peisajul lui Villon, desenul reprezintă cofrajul construcției tabloului, construiește spațiul, definește esența fenomenelor naturii înfățișate pe pînză. În concepția picturii „cristalizate”, funcția specifică a desenului se exprimă prin faptul că linia nu este un factor care închide corpurile geometrice, suprafețele și spațiul, ci un factor care deschide o perspectivă largă, spre interiorul formelor prismatice: „În desenele mele, linia nu reprezintă un contur; obiectele sînt abordate din interior”¹⁸.

Dacă liniile care pornesc din interiorul formelor pot fi considerate o moștenire a cubismului¹⁹, cea de a doua funcție de bază a segmentului — indicarea direcției tensiunii — reprezintă o realizare personală a lui Villon. El definește aceasta în mod foarte lapidar: „linia este direcție”²⁰. Ea indică direcția căderii pantelor stîlcoase din peisajul din Mangin (*Notre-Dame de Vie*, 1944) direcția marșului soldaților (*Orășelul*, 1944), direcția aranjamentului tablei de șah a cîmpurilor (*Cîmpiile din Saint-Paul*, 1945).

Subtextul științific și conceptual este incontestabil prezent în întreaga creație a lui Villon. Aceasta a luat naștere din înclinația pictorului spre reflecțiile estetice și filozofice. Punctul de plecare al concepției lui despre perspectivă sînt realizările geometriei. Principiile de construcție, constînd din armonia și ritmul formelor, au sarcina să servească „descoperirii ritmului clar al vieții noastre”. Chiar și linia își are expresia sa de conținut. Villon face apel la filozofia lui Bergson atunci cînd spune că desenul trebuie să exprime „...linia intențiilor de viață, care trece prin interiorul obiectelor”²¹.

Arta lui Villon reprezintă numai un fragment dintr-o problemă vastă, din problema în-

fățișării naturii „subjugate” de gîndul iscoditor al omului, o natură încătușată de liniile construcțiilor grafice. Un sistem asemănător de perspectivă vom întîlni în peisajele imaginative „scenografice” (Carzou), în peisajele metafizice (De Chirico) și suprarealiste (Matty). Așadar, atît linearismul postcubist, cît și caracterul grafic al uneia din direcțiile artei iraționale pornesc de la principii spațiale înrudite. Acestea au devenit și punctul de plecare al arhitectonicii peisajului lui L. Feininger.

4. FEININGER — „DAS GEISTIGE UND DAS MECHANISCHE IN DER KUNST”. Veșnica dilemă a tuturor vremurilor consta în antagonismul dintre spiritualism și sensualism, pe antagonismul dintre valorile spirituale și cele materiale. Artiștii curentului „Bauhaus” au propus o altă împărțire, care să țină seama de diferențierea în artă a două elemente :

- „das Geistige in der Kunst” ;
- „das Mechanische in der Kunst”.

Feininger, alături de Kandinsky și Klee, făcea parte din grupul celor interesați, în primul rînd, de prima problemă²². Dar el nu a renunțat total la folosirea elementului „mecanic”. Acesta este foarte vizibil în construcția tablourilor, și constă în caracterul arhitectonic al împărțirii spațiului, al formelor obiectelor, siluetelor, clădirilor și cerului întins sub forma unei cortine lineare geometrice, atît de caracteristice pentru „Bauhaus”. (*Victoria iahtului Maria*, 1926 ; *Marină*, 1927 etc.). Factorul „mecanic” se poate observa și în însăși selectarea motivelor, printre care predomină construcțiile moderne : arcurile podurilor, arcurile viaductelor aranjate ritmic, siluetele ascuțite ale blocurilor moderne de locuințe. Întretăierea liniilor și suprafețelor devine o expresie a „jongleriei posibilităților”²³. Găsim în aceasta o aluzie la posibilitățile nelimitate ale științei și tehnicii actuale.

Temele care înfățișau dezvoltarea mecanizării moderne nu intră în contradicție cu motivul frecvent al arhitecturii vechi. În arhitectura medievală, Feininger releva aceleași elemente funcționale, aceleași aspecte ale construcției ingineresti, care predomină și în viziunea orașelor moderne. El este „gotic” în concepția sa asupra contemporaneității și contemporan în concepția asupra goticului (*Poarta orașului II*, 1925).

La fel ca și Villon, și Feininger a pornit de la cubism. La fel ca și Villon, și Feininger a depășit limitele cubismului, încercînd să creze arta cristalizată.

Cubiștii se străduiau să înfățișeze structura internă a corpurilor geometrice, perspectiva lor „interioară”. Feininger se străduia să construiască — pe baza atelierului cubist — perspectiva spațiului²⁴. Aceasta l-a condus la pictura peisagistă, atât de depreciață de adepții artei care se concentrase în jurul problemei „musculature des formes”²⁵.

Experimentele lui Feininger tindeau spre armonizarea exactă a structurii interne a obiectelor (cubismul) cu mobilitatea obiectelor în spațiu (futurism). Unirea acestor două elemente rezulta din „căutările consecvente ale monumentalității unitare”²⁶. Aceasta este vizibilă în lucrări ca, de pildă, *Gelmeroda* (1917) și *Zirchow V* (1916). În cea din urmă, artistul operează cu suprafețe mari de verde, azuriu și roșu auriu. Mișcarea devine un ritm lent al suprafețelor. Corpurile geometrice sînt înfățișate în racourci-uri în secțiuni prismatice. Prin caracterul său monumental, acest peisaj se apropie de arta lui La Fresnaye.

Principala realizare a lui Feininger, care îi asigură o poziție fermă printre inovatorii peisajului modern, este lichidarea distanței tradiționale dintre privitor și tablou. În acest caz, căutările sale nu au rămas izolate. Aceeași problemă va mai apărea în lucrările multor ar-

tiști din sec. al XX-lea, devenind una din chestiunile de bază ale timpurilor noastre.

În compozițiile cu o construcție lineară *Luna deasupra metropolei* (1945) și *Vita nova* (1947) pătrundem aproape în interiorul străzii. Aici ne oprim. De aici, din interiorul profund al tabloului privim orașul. Perspectiva aleargă înainte. În spatele nostru nu mai este decât cofrajul care leagă între ele obiectele, casele, cerul. Pictorul „...ocupă un loc din interiorul spațiului tabloului” spune H. Hess²⁷. Această descoperire nu a fost opera întâmplării. Ne dovedește aceasta însăși mărturisirea artistului: „M-am străduit să formulez o perspectivă a obiectelor, care ar putea fi nouă, o perspectivă a mea personală. Am vrut să mă așez pe mine însumi în interiorul tabloului și să observ din acel loc peisajul pictat și obiectele”²⁸.

Pentru Feininger, principala sursă de inspirație era natura. Casele lui cresc ca niște copaci, dar și copacii au structura arhitectonică a caselor. În cultul său pentru frumusețea naturii — dar pentru natura orînduită — el se aseamănă cu Villon. Dacă am căuta conexiuni anterioare, ar trebui să amintim numele lui Seurat.

Studiile de *plein-air*, schițele, notele — toate acestea formau un atelier de creație neobișnuit de bogat. Abia mai târziu s-a produs procesul de sintetizare a impresiilor notate în fugă. Acesta a constatat din simplificarea formei, geometrizarea corpurilor, încătușarea spațiului într-un păienjenis de linii, eliminarea accesoriilor secundare. Dar și în lucrările abstracte, ca, de pildă, *Plaja întunecată* (1945) sau *Lunar Web* (1951) se resimte prezența modelului, sintem sub impresia trăirii unui peisaj concret.

„Nu trebuie decât să ne perfecționăm ochiul — spunea L. Feininger — să ne ocupăm în mod intens de problemele luminii, de corpul geometric construit cu ajutorul culorii și luminii, pentru a ne da seama că legea naturii este la fel de exactă ca orice altă lege mate-

matică descoperită de oameni²⁹. În aceste cuvinte este cuprinsă esența artei lui Feininger. Formularea legilor matematice care guvernează natura, descoperirea ordinii existente în natură — acesta era scopul peisajului lui *prismatic*³⁰, o nouă interpretare a spațiului cubist.

5. ARHITECTONICA TABLOURILOR VIEIREI DA SILVA. Iată cum precizează Francastel misiunea istorică a lui Villon: „Jacques Villon a jucat de două ori rolul unui mare inițiator. Întîia dată în anul 1910 cînd cubismul se îndrepta în direcția «Section d'Or» și a speculației matematice. A doua oară în jurul anului 1944, cînd a devenit nașul tinerilor pictori de după război. Rolul lui este foarte bine definit în acest sens. El a pus bazele încrederii în căutările care aveau drept scop unificarea cubismului cu arta actuală...”³¹.

Punerea bazelor încrederii în moștenirea cubismului, în experimentele bazate pe matematică și geometrie, reprezintă cea mai corectă definire a poziției pe care a ocupat-o Villon în arta plastică actuală. Această formulare nu ne sugerează că ar fi existat influențe nemijlocite, că ar fi apărut un grup de elevi, imitatori sau epigoni. Villon nu are așa ceva. Dar a cîștigat printre reprezentanții generației tinere mai mulți adepți ai acestei direcții de căutare, care pornesc de la experiența acumulată de „Section d'Or”.

O viziune asemănătoare a realității, în care natura însăși, cu alte cuvinte, formele și culorile lumii reale, sînt înlocuite de artist prin redarea arhitectonicii peisajului, a acelei armonii și unități care guvernează fenomenele naturii, o vom întîlni și în lucrările Vieirei da Silva. Acestea sînt construite din linii duse simetric. Prin construcția ritmată pătrund razele de lumină (*Peisaj*, 1955). Suprafețele colorate, dispuse prismatic, formează un mozaic strălucitor. Culorile sugestive și armonia liniilor i-au permis lui M. Seuphor să situeze cre-

ația Vieirei da Silva printre cele mai opuse tendințe: expresia culorii apropiată de Van Gogh și geometria liniilor amintind de arta lui Mondrian³². Să mai adăugăm încă un element, care, ce-i drept, odată cu scurgerea timpului joacă un rol din ce în ce mai mic, dar se simte, în continuare în întreaga creație a artistei: caracterul vizionar al picturii ei, înrudită cu peisajele imaginative și chiar halucinante ale suprarealiștilor.

Acest din urmă fenomen merită o atenție deosebită. Ne putem convinge încă o dată că preferința pentru formele geometrice nu îngreudește accesul la domeniul romantic al visului sau fantasticului. Căci tablourile tipic supra-realiste ale lui Euchaurren Matty sînt construite și pe baza linearismului geometric. Cristalizarea lor ne amintește de principiile de construcție ale Vieirei da Silva deși pornesc de la o altă sursă. Acestea nu sînt căutări cubiste, nici „prismatismul” lui Feininger sau Villon, ci „perspectiva mecanică” a lui Marcel Duchamp³³, combinată cu fișii clare de culoare pe care le folosea „pictura gestului” și care au creat laolaltă spațiul atît de tipic din peisajele arhitectonice ale lui Euchaurren Matty.

„Întreaga pictură a Vieirei da Silva rezultă din principiile spațiului limitat (*l'espace limité*)”³⁴. Planurile care cresc în profunzime creează iluzia unui centru închis (*Cicloul*, 1948). Ele acoperă tabloul cu un vîrtej prismatic. Liniile se unesc într-o rețea misterioasă. Sînt vizibile locurile care leagă construcția, punctele de intersecție și de unire a liniilor (*L'étoile*, 1949). Dar perspectiva bazată pe aceste principii se depărtează mult de teatralitatea renașcentistă, care dădea iluzia unei profunzimi scenice a tabloului larg deschis în fața privitorului. În lucrările Vieirei da Silva „spațiul limitat” se transformă într-un „spațiu cristalizat”³⁵. În felul acesta putem observa structura internă și externă a obiectului ca într-un cristalin transparent. Putem observa în același timp

atît forma arhitectonică, cît și însăși „...viața cuprinsă în materie”³⁶. Prin aceasta, Vieira da Silva se apropie de concepția spațială peisagistă a lui Villon și Feininger, pentru care scopul principal al artei era „cristalizarea emoției”.

Peisajul citadin, natura supusă organizării ritmice a segmentelor arhitectonice, disciplinată de logica principiilor moderne ale urbanisticii — și-au găsit o întruchipare poetică și rațională în lucrările Vieirei da Silva.

XVII. SUPRAREALISMUL ȘI PICTURA METAFIZICĂ

1. ANAMORFOZA. Suprarealismul nu a reprezentat un stil aparte. El și-a exprimat atitudinea nouă față de realitate prin intermediul multor maniere diferite de modelare a tabloului¹. Din această cauză, nu putem indica nici un peisaj tipic suprarealist. Din numeroasele exemple care ni se oferă, trebuie să alegem câteva, dintre cele mai caracteristice pentru arta bazată pe libertatea asociațiilor, pe halucinație, pe analiza cunoașterii psihice închisă în subconștient.

Însăși denumirea de „peisaj suprarealist” poate trezi îndoieli serioase, dacă vrem s-o înțelegem în sensul prim al cuvântului și nu figurat, ca un „peisaj al imaginației” al stărilor sufletești. Fragmentul de natură nu a reprezentat nici tema reală, nici tema metaforică a tablourilor apărute în cercul artei plastice iraționale. Cuceririle suprarealismului din această perioadă se referă, în primul rând, la noile forme de construire a spațiului și la folosirea spațiului tradițional, care, datorită activității obiectelor incluse în el, devine ireal și capătă un conținut nou.

Fantasmagoria optică, care își are astăzi rațiunea proprie de a exista, poate să se legitimeze cu un arbore genealogic foarte lung, care ajunge până în sec. al XVI-lea și al XVII-lea. Din această perioadă provin instrumentele nu-

mite „Wunderschrank“, cabinetele cunoscute sub numele de „Kunst-und-Wunderkammern“; artiștii descoperă noi posibilități de organizare a spațiului plin de efecte tainice și neașteptate, obținute prin „una bella e secreta parte di perspectiva“. Diverse observații în legătură cu această problemă vom găsi în tratatele lui Daniel Barbaro, Lomazzo și Dürer². S-au păstrat, J.F. Niceron, a transpus problema în domeniul folosirea în practică a teoriei „perspectivei tainice“.

Diferențele dintre lumea exterioară și viziunea noastră asupra realității au fost subliniate de filozofia lui Cartesius. Discipolul acestuia, J. F. Niceron, a transpus problema în domeniul artei, publicând la Paris în anul 1638 lucrarea *La perspective curieuse*. Teza cartesiană a „elasticității“ corpurilor solide, concepția lui mecanică asupra naturii conduce la revizuirea principiilor opticii renaștentiste. Prin aceasta ne putem explica interesul lui J. F. Niceron pentru teoria perspectivei anamorfice. Este drept că încercări de renunțare la spațiul renaștentist au fost făcute în sec. al XVI-lea și al XVII-lea într-un domeniu secundar al artei, care nu s-a legitimat cu nici un fel de opere remarcabile, dar simplul fapt că a fost atacată o dogmă pînă atunci de nezdrușnit merită o atenție deosebită. Pe de altă parte, fenomenul este deosebit de interesant din punctul de vedere al actualității acestei probleme.

Perspectiva geometrică reprezintă o reducere a formei obiectului în limitele vizibilității, în timp ce anamorfoza este „...proiecția formelor. Este exteriorizarea lor. Aceasta constă din dispunerea lor, în îndreptarea lor în așa fel încît să devină vizibile dintr-un anumit punct. Acest sistem se bazează pe particularități tehnice, dar cuprinde în sine și o poetică a abstracției, un puternic mecanism al iluziei optice, și, în ultimă instanță, întreaga filozofie a artei realității“³.

Perspectiva renaștentistă înfățișă în mod eronat realitatea, dar nu a dărîmat-o definitiv.

Perspectiva anamorfă, prin absurditatea ei, se străduia să creeze o nouă față a lumii, accentuând dezacordul dintre natură și reprezentarea noastră despre ea.

Gravura în bronz a lui Erhard Schön, din anul 1534, reprezintă un peisaj montan privit de sus : sate, orașe, cîmpuri cultivate, un golf și un vas care stă în el. Printre aceste elemente, Schön a compus portretele lui Carol V, Ferdinand I, Pavel III și Francisc I⁴. Fețele regilor sînt adaptate cutelor terenului, contopite cu peisajul muntos. Artistul a deformat liber trăsăturile feței care au devenit elastice, curgătoare, alungite nenatural. Un fenomen asemănător observăm în tabloul *Moartea lui Saul* (sec. al XVI-lea — al XVII-lea)⁵, în care apa îndeplinește rolul unei oglinzi strîmbe, care deformează formele reflectate în ea.

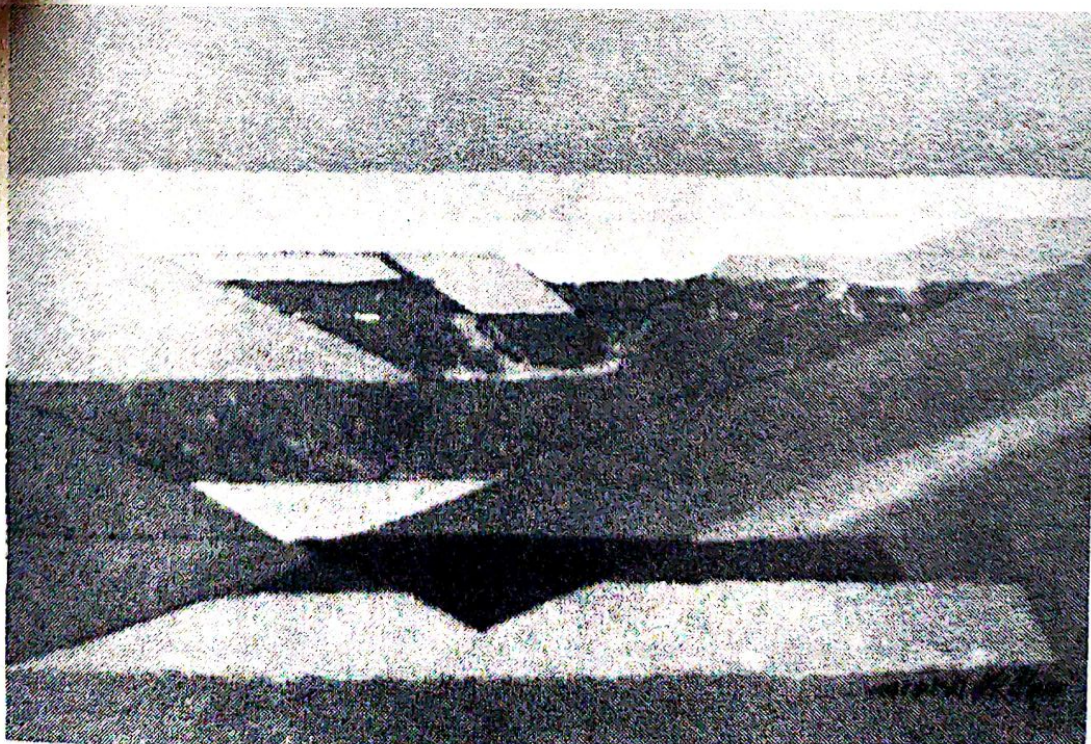
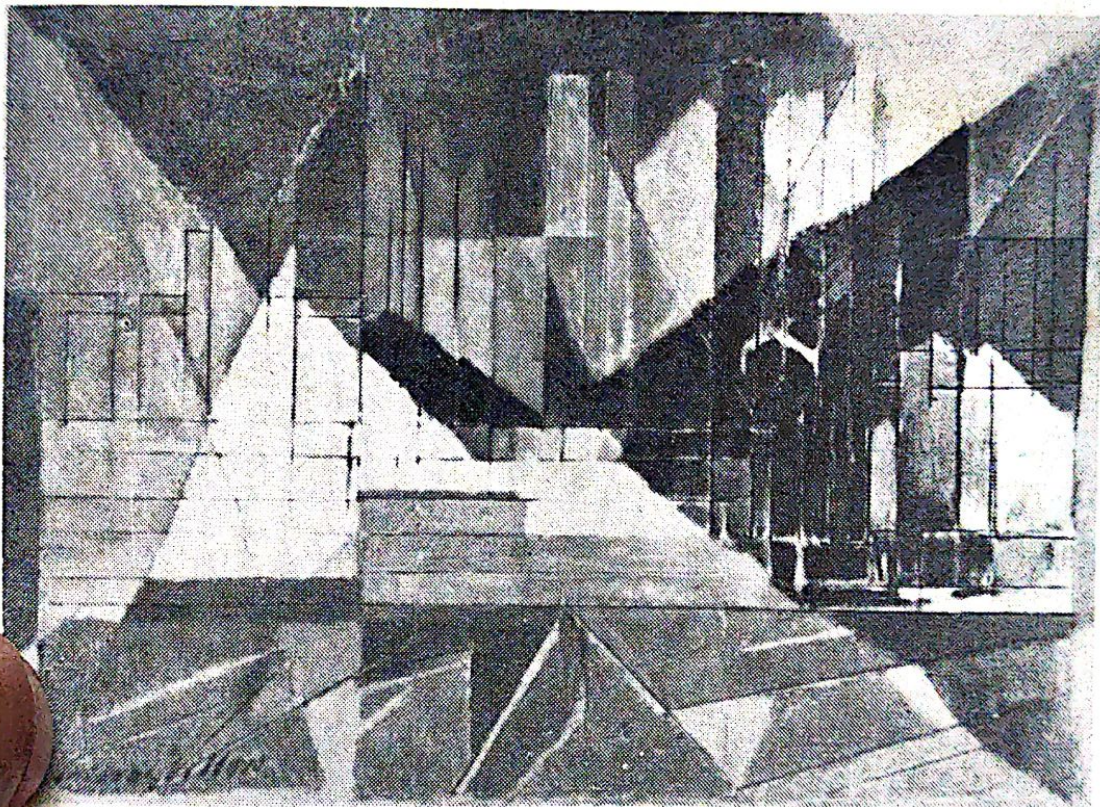
Portretul anamorf al regelui Carol V (1533) este construit aproape pe aceleași principii, după care, patru sute de ani mai tîrziu, Klee își va executa *Peisajul fizionomic*. Și pentru Klee, punctul de plecare a fost principiul obiectului care se întinde cu mult „...în afara forme sale exterioare”⁶. Obiectul devine transparent, se topește în spațiu. Este elastic pînă la limitele pe care le fixează voința pictorului. Subordonat legilor „perspectivei taice” el se transformă într-o parte integrantă a peisajului.

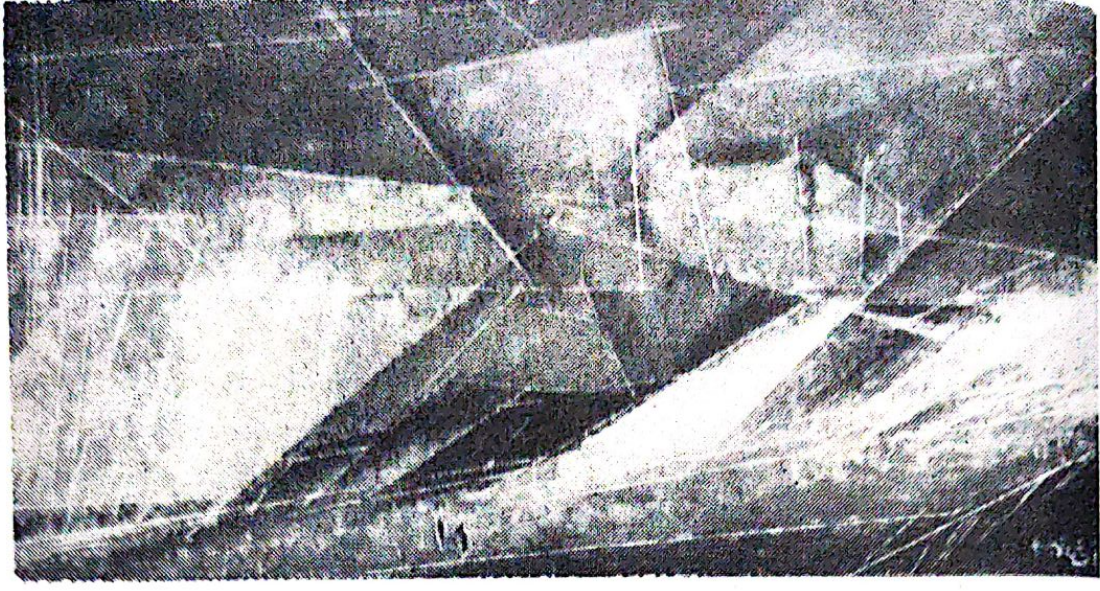
Exemple interesante de anamorfoză supra-realistă vom găsi în lucrările lui Yves Tanguy. Profunzimea peisajului intitulat : *Divisibilité indéfinie* (1942) apare în urma alungirii nenaturale a obiectului, ca urmare a caracterului plasmatic al materiei lui, care generează elasticitatea formei. Umbra care se întinde mult spre fundul tabloului, rezultă din principii de construcție asemănătoare cu cele care permiteau autorului anonim al *Morții lui Saul* să deformeze siluetele bărbaților reflectate în apă. În lucrarea lui Yves Tanguy, elasticitatea obiectelor determină o elasticitate a spațiului.

XVI—XVII

JACQUES VILLON, *Peisaj*, 1948

JACQUES VILLON, *Cîmpuri mari*, 1945

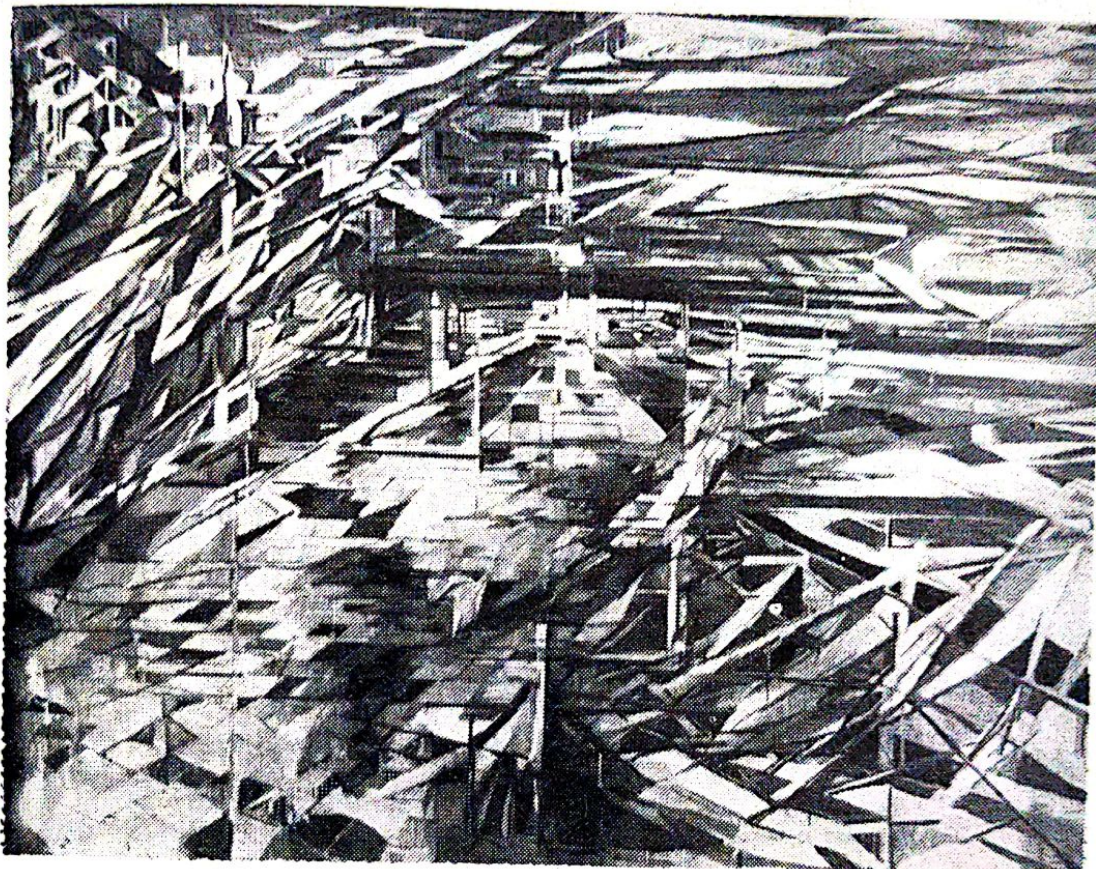




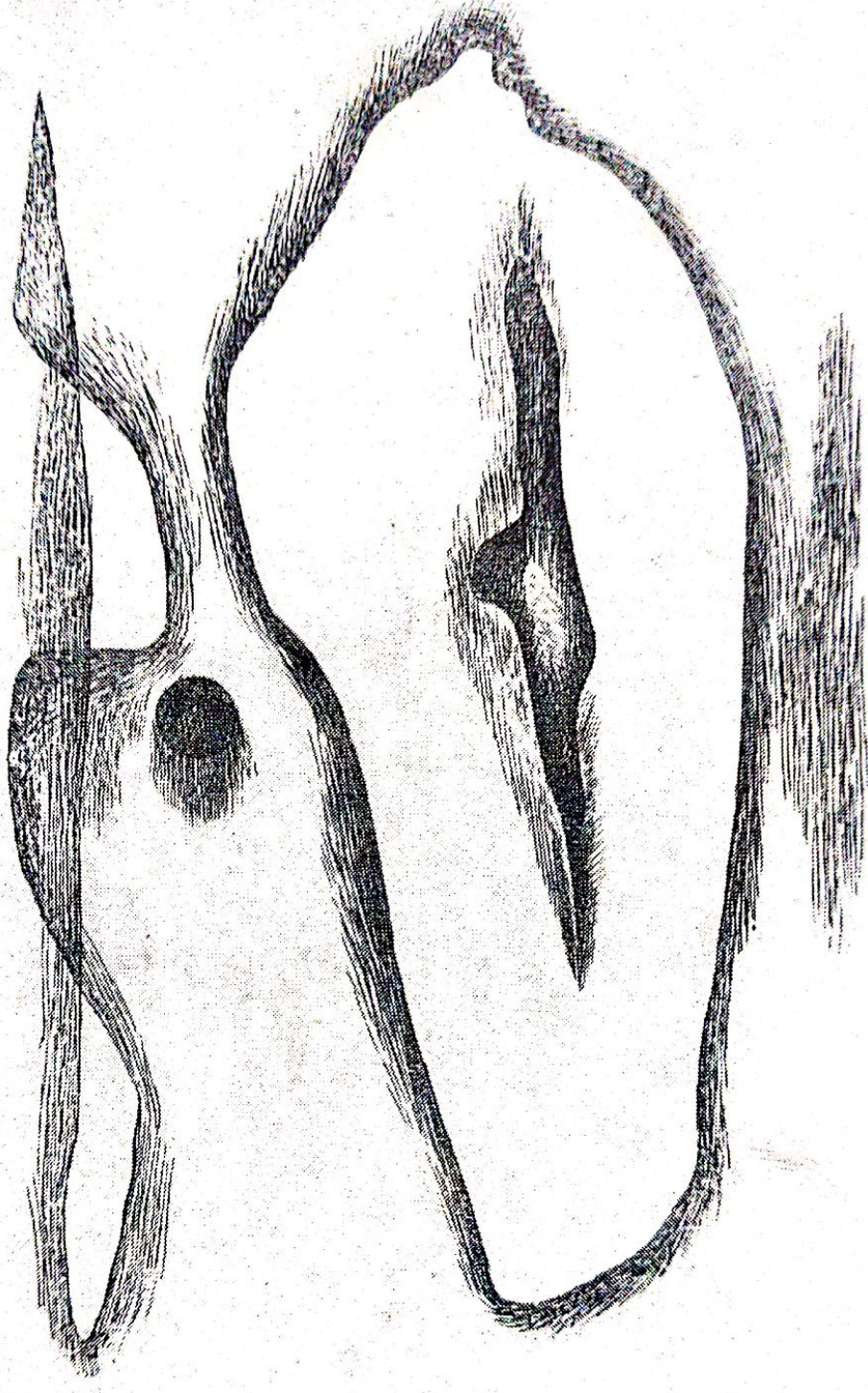
LYONEL FEININGER, *Plajă întunecată*, 1945

LYONEL FEININGER, *TORTUVM II*, 1935

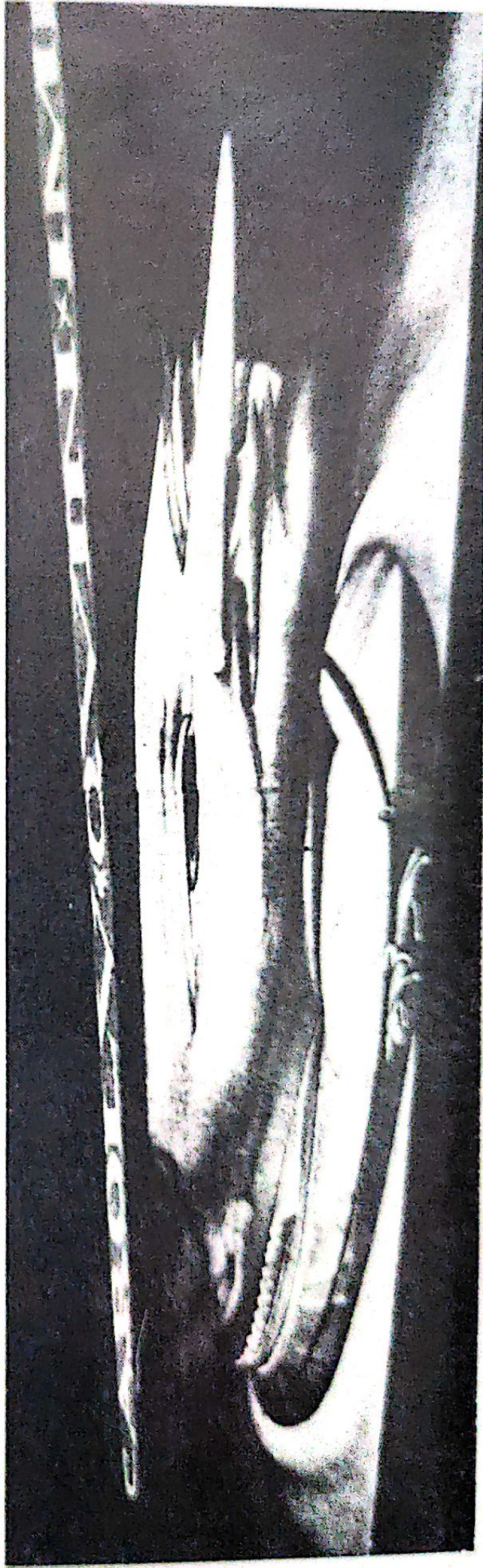
MARIA ELENA VIEIRA DA SILVA, *Ciclonul*, 1948
Cîmp de cactuși — fotografie
(fot. F. Sommer, Museum of Modern Art, New York)



PAUL KLEE,
Peisaj fizionomic, 1931

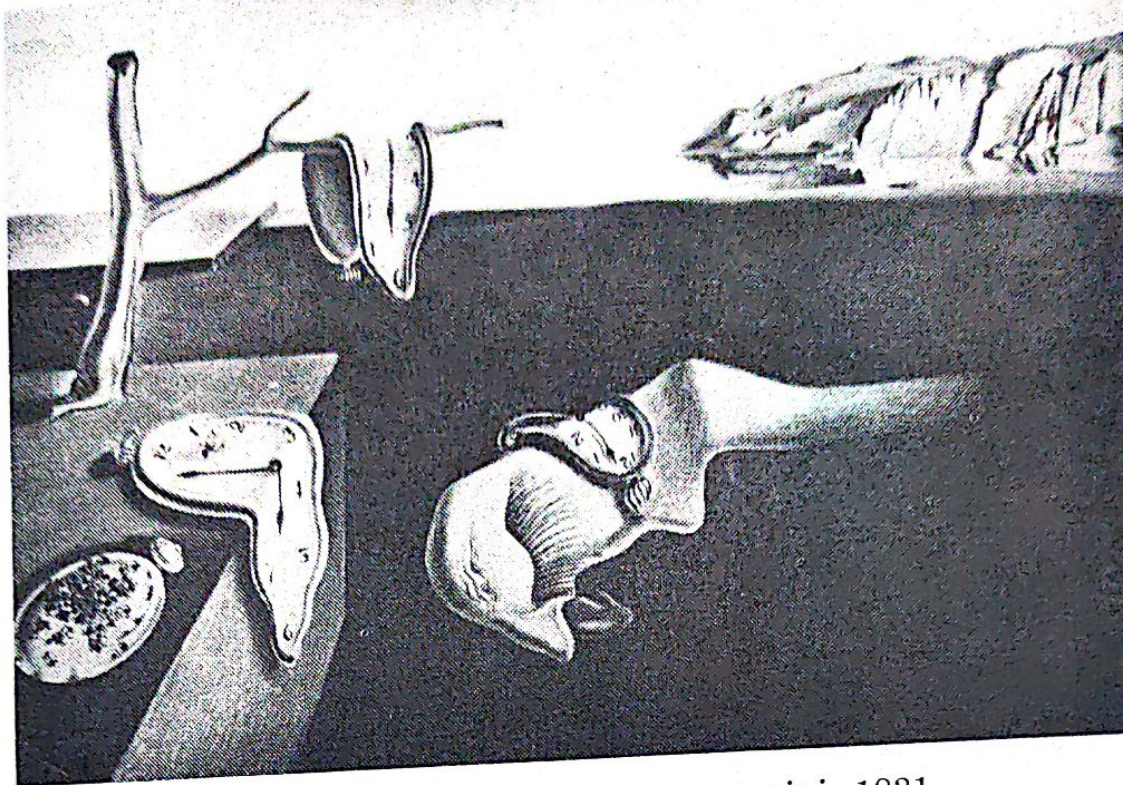


ERHARD SCHÖN (?), Potretul lui Carol V,
compoziție anamorfă, 1533



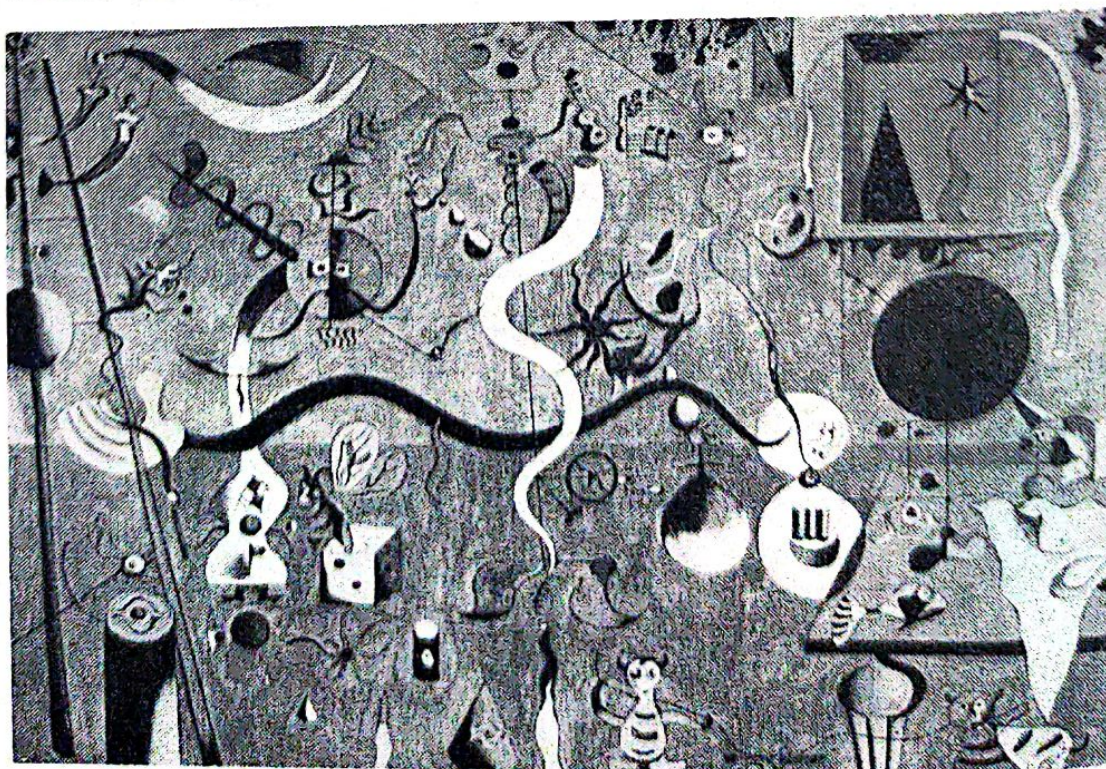
YVES TANGUY, *Multiplication des arcs*, 1954



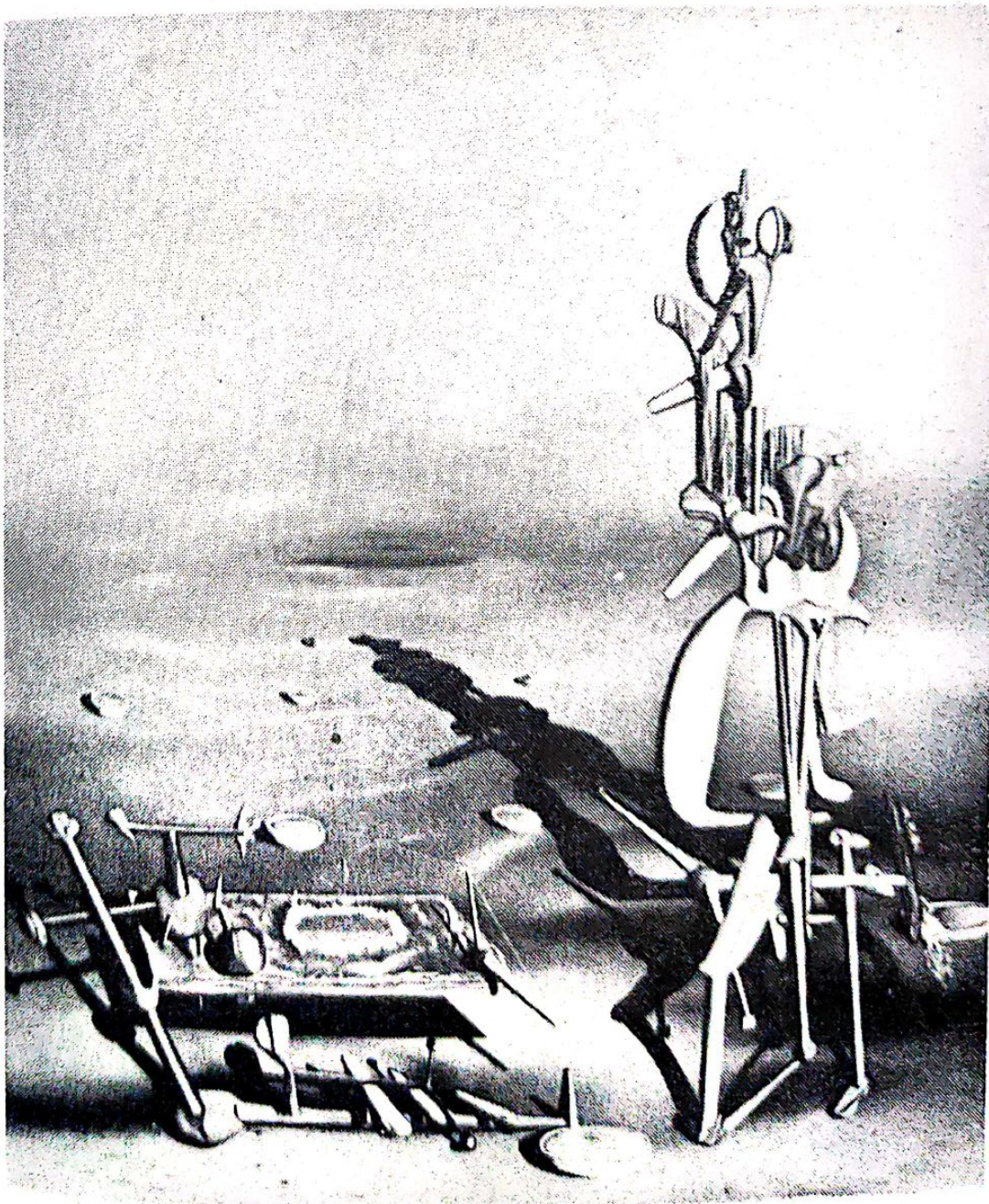


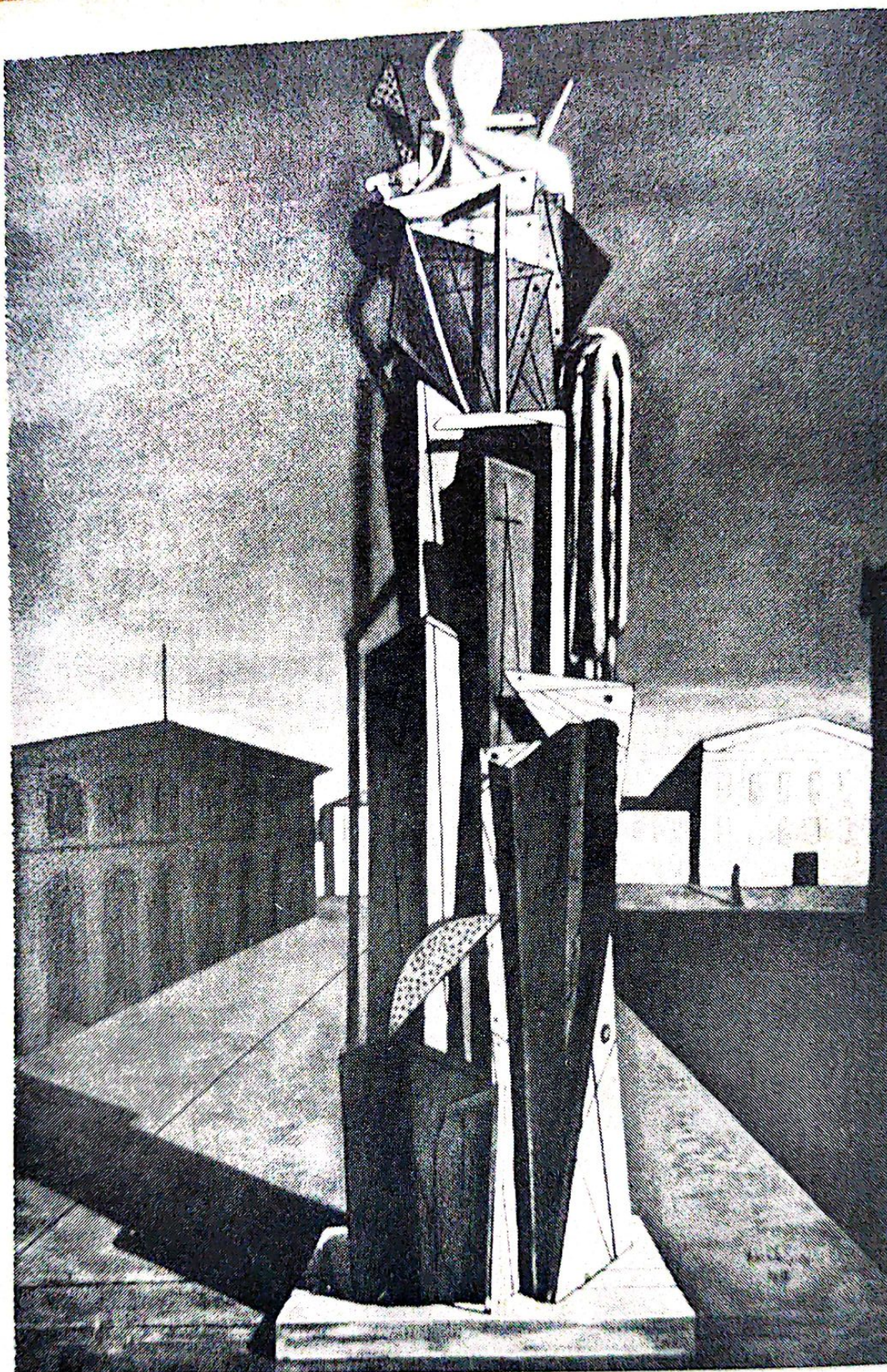
SALVADOR DALÍ, *Încăpăținarea memoriei*, 1921

JOAN MIRÓ, *Carnavalul arlechinului*, 1924—1925

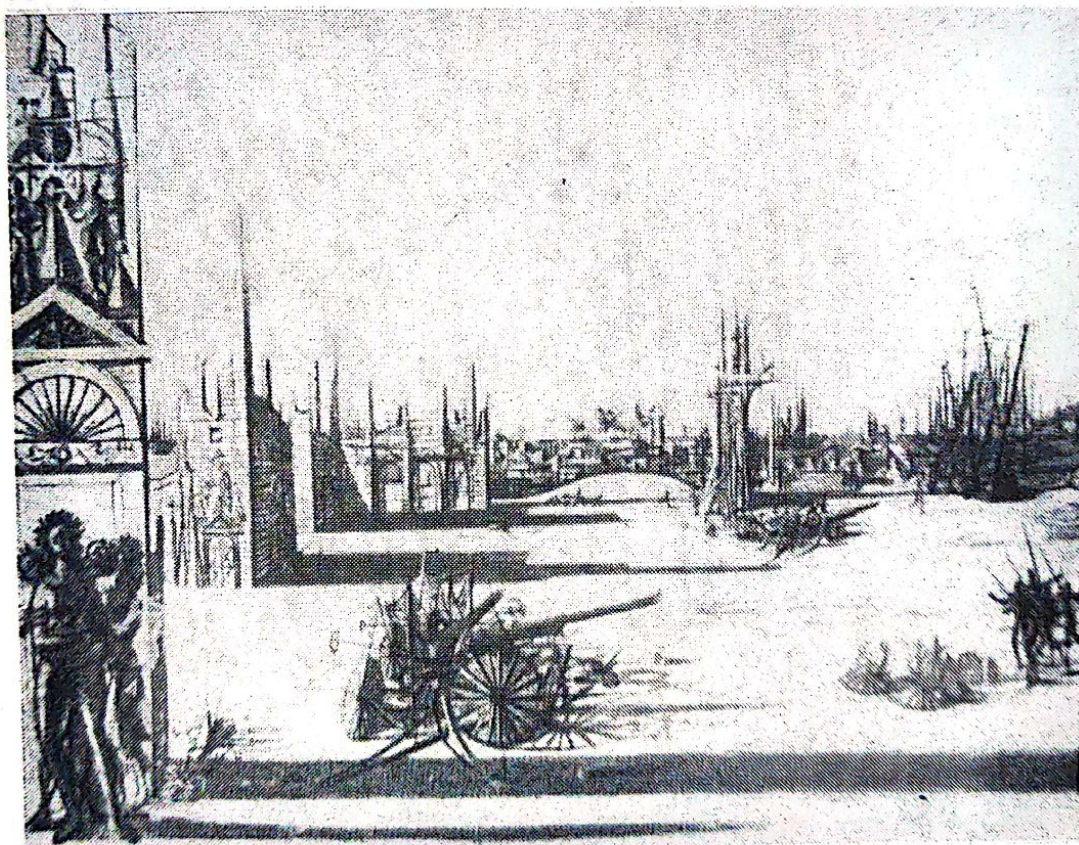


YVES TANGUY, *Divisibilité indéfinie*, 1942





GIORGIO DE CHIRICO, *Marele metafizician*, 1917



JEAN MARIE CARZOU, *Portul părăsit*, 1951



WASSILY KANDINSKY, *Mišcare*, 1935

Acesta este la fel de incomensurabil pe cât de incomensurabil și infinit este și subconștientul închis în el.

O problemă asemănătoare se ridică în legătură cu câteva din tablourile lui Salvador Dali. Fenomenul este ilustrat de lucrarea lui din 1931 *Încăpățînarea memoriei*. Suprafața cafenie a pământului, în fund marea; în suprafața îngustă a apei pătrunde vârful ascuțit al muntelui fără vegetație. În primul plan se află un fragment de bloc paralelipipedic, din care curge în jos un ceas cărnos, plasmatic. Al doilea ceas atârână neputincios, îndoit în două și agățat de creanga unui copac uscat. Un al treilea se revarsă peste o figură embrionară, aruncată pe nisip.

Deformarea ceasurilor la Salvador Dali, care constă din alungirea arbitrară a proporțiilor lor naturale, este o manifestare a aceluiași tip de anamorfoză pe care o folosiseră cândva operatorii acelei „Wunderkammer”⁷. Și în acest caz, perspectiva anamorfă servește la ilustrarea unei noi viziuni asupra spațiului: obiectele se alungesc, îndoindu-se în direcția punctului de observație ales de pictor. Această metodă reprezintă o negare totală a construcției tradiționale a spațiului, care consta în fixitatea locului obiectului și a poziției observatorului, care îi era subordonată, în timpul efectuării analizei peisajului.

Experimentele suprarealiste, care popularizează astăzi teoria lui Dürer „die Kunst in geheimer Perspektive”⁸, deschid în fața picturii moderne ținutul întins al peisajului imaginației, fanteziei, absurdului, grotescului, îmbrăcînd în veșminte plastice fantomele subconștientului.

2. YVES TANGUY — PEISAJUL GEOLOGIC. Contururile plasmatice ale munților, care definesc spațiul „Pământului întunecat” (1927) umbrele elastice de cauciuc care aleargă în fundul compoziției *Divisibilité indéfinie* (1942),

formele alungite ale obiectelor care măsoară *Viteza visului* (1945) — toate aceste fenomene ne dovedesc adaptarea formelor obiectelor la cerințele spațiului imaginativ⁹.

În creația lui Yves Tanguy, alături de perspectiva anamorfă, mai apare încă un element, deosebit de important pentru peisajele lui suprarealiste: *geologismul*. Am mai pomenit deja că geneza acestui fenomen trebuie căutată în experiența picturii renascentiste. Exemplul lui Cézanne a fost convingător, lui i-a urmat apoi Miró, care „transformă ținutul cîmpului arabil într-un ținut al visului”, unind caracterul concret al obiectelor cu funcția lor magică¹⁰.

Geologismul se manifestă clar în lucrările apărute sub influența peisajului din Arizona. Yves Tanguy, la fel ca și Max Ernst, „...era fascinat de fenomenul geologic al Americii apusene. Pe care l-au văzut amîndoi imediat după sosirea lor aici, în 1939”¹¹.

Tanguy înfățișează natura aspru, lipsită de orice pitoresc. Pămîntul este acoperit de mormane de piatră. În razele arzătoare ale soarelui se desenează clar pînă și cele mai mici fragmente de stînci. Printre acestea lîncezesc cactuși singuratici — singurul semn de viață în acest peisaj mort. J.T. Soby pune alături o fotografie care înfățișează un ținut stîncos acoperit de cactuși, și lucrarea lui Tanguy *Multiplication des arcs* (1954)¹². În ambele cazuri observăm aceeași viziune a suprafeței într-un număr infinit de elemente care redau aceeași senzație de pustiu, același spațiu nesfîrșit inundat de rîuri de lumină.

Geologismul, alături de anamorfoză — este o altă cucerire a suprarealismului în domeniul construcției peisajului și al propunerilor de organizare a spațiului. În acest caz, rolul principal este jucat de naturalismul amplificat. Acesta ascute privirea pictorului, care face o analiză amănunțită a suprafeței pămîntului, a blocurilor stîncoase, a plantelor; cercetează fă-

rîmîțarea nisipului, coeziunea solului, puritatea pietrei.

3. CARZOU ȘI PEISAJELE SCENOGRAFICE. Artistul pornește de la experiența perspectivei renascentiste¹³, dar pentru el, modelul principal nu este pictura, ci, în special, scenografia, reprezentată de creația lui Bibiena și Peruzzi¹⁴.

Carzou aranjează fundalul obrazului într-o manieră decorativ-teatrală. Fragmentele de arhitectură se înalță pe marginea scenei ca nișe culise. Ele nu fac parte integrantă din spațiu, ci fac impresia unor obiecte mobile, plasate temporar pe suprafața tabloului (*Port părăsit*, 1951). În mod asemănător se prezintă și problema atitudinii omului față de peisaj. Silueta umană îndeplinește aici rolul actorului care apare numai pentru un moment în fața *spectatorului*. El are de jucat un rol, de cele mai multe ori, tragic, pentru ca apoi să dispară în culise. El este îmbrăcat în haine fantastice, de scenă. De multe ori duce cu sine diverse arme care amintesc de recuzita teatrală.

Carzou este considerat suprarealist. Chiar el însuși sublinia cu plăcere legăturile care îl unesc cu această orientare¹⁵. Elementele suprarealiste folosite de el, în ciuda expresiei lor brutale, folosesc uneori pentru amplificarea expresivității tabloului. Aceasta se întâmplă mai ales, în seria lucrărilor cu temă de război. În acest ciclu, autorul înfățișează case ruinate, copaci rupți, câmpii devastate, încătușate în linia îngustă a tranșeelor. În centrul scenei, ca un memento al catastrofei se află resturile armatei distruse.

Linia reprezintă, în mod evident, cofrajul pe care se sprijină întreaga construcție a peisajului. Aceasta ocupă primul loc, înaintea culorii și a tectonicii corpurilor geometrice. În acest sens, observația lui F. Fels este foarte justă: „Pentru Carzou, azuriul cerului, cenușiul pă-

mintului, verdele plantelor nu există decât ca o expresie a dorului după perspectivă¹⁶.

Viziunea teatrală și grafică a lui Carzou prezintă una din variantele de peisaj pe care le proclamă suprarealismul. Dintre toate rezolvările date spațiului, aceasta este cea mai conservatoare. Dintr-o sursă asemănătoare se inspiră și Chirico, pornind tot de la experiența artei clasice, dar, spre deosebire de Carzou — perspectiva nu era pentru el un scop în sine ci numai un instrument de lucru¹⁷. De aceea, în lucrările lui Chirico nu ne izbește un tradiționalism aparent al viziunii spațiale, forma clar clasicizantă nu deranjează.

4. „PITTURA METAFISICA“. Carzou, urmînd modelul măestrilor Renașterii, precizează clar fundalul tabloului. Pe fundalul tratat în manieră iluzionistă își așază creaturile pictural-teatrale, exprimate în spiritul unei viziuni apocaliptice : „Văd un om singuratic pe drum, văd bărci eșuate pe un banc de nisip, văd peisajul selenar al Siciliei și peisajul Gomorei înfuriate“¹⁸. Scena lui are dimensiuni bine precizate. Este un spațiu clar închis.

Spațiul geometrizat al lui Chirico are cu totul alt caracter în comparație cu Carzou. Artistul alungește spațiul pînă la cele din urmă limite. Dezvoltă perspectiva care se întinde spre fundal (*Melancolie*, 1912; *Muzele neliniștite*, 1917 etc.). Se simte parcă o teamă bolnăvicioasă de claustrare. Această claustrofobie tipică pentru el¹⁹ este o manifestare a dorului metafizic de spațiu infinit. În el trăiesc izolat obiectele-idoli. Izolate de mediul înconjurător, rupte din mediul lor natural și altoite pe un teren străin, ele își duc viața lor tainică de manechine dăruite cu o viață interioară proprie.

Magia obiectelor este legată în pictura metafizică de direcția inițiată de H. Rousseau. Geometrismul formelor ne amintește de crea-

ția cubistă²⁰. Fundalul peisajului, construit — ce-i drept, în ideea principiilor tradiționale ale perspectivei renascentiste — creează o atmosferă de taină, face obiectele ireale, definește mai îndeaproape conținutul simbolic al acestora.

Simbolica fundalului peisagist din lucrările lui Chirico posedă o expresie specială. Ea nu este o reprezentare a infinitului, ci o promisiune a infinitului, atât de tipică pentru arta irațională.

În spectacolul suprarealist *Poisson soluble*, satana spune: „...în forma nouă a teatrului, simbolurile au rolul unor promisiuni”²¹. Ele nu exprimă fenomenele existente, ci pe acelea care ar putea să existe; nu reprezintă lucrurile pe care le cunoaștem, ci cele la care visăm, care vor putea de abia să se îndeplinească. Simbolica suprarealismului nu se referă la timpurile trecute, ci servește la provocarea viitorului. Aceasta este și simbolica spațiului înfățișat de tablourile lui Chirico.

Spiritualismul spațiului (fundalului peisagist) și magia obiectelor reprezintă principala realizare a artei care și-a definit ideologia în *Marele metafizician* (1917). J. Bazaine atrage în mod special atenția asupra însemnătății problemicii peisajului și spațiului: „Construcția lui Chirico, după părerea mea, alături de cea a lui Max Ernst, unicul pictor dintre supra-realiști, sînt singurele care au importanță datorită însemnătății plastice a spațiului tablourilor”²².

În arta lui Chirico, perspectiva geometrică și-a găsit o nouă adaptare. Dar în locul funcției sale tradiționale, de concretizare a spațiului, ea a început să joace cu totul alt rol, pe acela de factor al irealului, care exprimă conținutul infinitului peisajului. Această renunțare la balastul concepțiilor depășite a devenit posibilă doar atunci cînd artistul contemporan, opunîndu-se tradiționalismului esteticii renascentiste, a încetat să mai trateze perspectiva drept

viziunea umană a realității cea mai conformă cu natura și a început s-o folosească exclusiv ca „instrument de lucru“.

5. MIRÓ — DESCOPERIREA LUMII IMAGINAȚIEI INFANTILE. „Încă din anul 1922 m-au îndemnat să lucrez — scrie despre el însuși Miró — elementele naturale din care se compune natura. Puterea peisajului a fost de atunci principalul element al viziunii mele plastice și poetice“²³. Făcînd experiențe, artistul încearcă, de exemplu, „... să introducă ceramica în componența naturii. Ea se contopește cu peisajul, formînd un tot unitar cu acesta“²⁴. Miró și-a extras din natură „semnul“ său pictural; tot de acolo se trage și condensarea culorilor, atît de tipică pentru el.

Peisajul lui Miró este o viziune vegetativă și zoomorfă a realității. Creatorul îl construiește dintr-o multitudine de elemente de natură vegetală și animală. El creează ansambluri de forme mișcătoare cu siluete curgătoare.

În *Carnavalul arlechinului* (1924—1925) spațiul este umplut în părțile laterale cu animale, plante, insecte și o serie de figuri geometrice de la granița aparatelor științifice, a instrumentelor muzicale și a jucăriilor de copii. În aceasta se vede, credem, influența suprarealismului și legătura evidentă, poate neintenționată, cu creația lui Kandinsky. Tabloul lui Kandinsky *Mișcarea* (1935) pare să exprime aproape același conținut: viața cuprinsă într-o picătură de apă, observată printr-o lupă. Ne izbește, de asemenea, asemănarea formelor curgătoare și analogiile din schema generală a compoziției.

Miró împinge și mai departe zoomorfismul în lucrările din ultima perioadă. Acestea sînt peisajele în care locuiesc ființe fantastice (*Luna*, 1948), siluete simplificate ale oamenilor (*Femeia și pasărea în lumina lunii*, 1949), care con-

trastează cu semnele primitive desenate de mîna copiilor pe nisip.

Lucrările lui Miró iau naștere pe baza cazualității impresioniste, a spontaneității, automatismului și jocului liber al imaginației exploatarei suprarealiste a impresiilor din subconștient. Cu o singură observație : estetica suprarealismului a trezit inventivitatea artistului, l-a îndemnat să-și lărgască cercul căutărilor lui — dar, în ultimă instanță, experimentele lui Miró l-au condus la o concepție plastică proprie : la arta infantilă, la umorul specific naiv, la grotescul atît de caracteristic pentru desenele copiilor. În acest sens, arta lui Miró găsește puncte de contact cu creația lui Klee și, parțial cu pictura lui Dubuffet. Este drept, pe drumuri diferite, bazîndu-se pe alte principii de atelier. Klee și Dubuffet au ajuns la rezolvări asemănătoare : la viziunea primitivă și poetică a lumii privită prin ochii copiilor.

În viața omului de numai cîțiva ani, nu există nici un fel de graniță care să separe visul de realitate. Se șterge și diferența dintre vis și conștiință. Fiecare fenomen se poate petrece atît în lumea fanteziei, cît și în lumea reală. Acesta este farmecul principal al fanteziei copilului. Și tot în aceasta constă și frumusețea peisajelor lui Miró. Ele reprezintă fuga din fața civilizației moderne în ținutul artei naive. Trăirea profundă a naturii constă în poetica celor mai simple emoții. Chiar procesul de creație sugerează o atît de mare libertate și spontaneitate, încît se poate vorbi fără grijă de pictură ca distracție.

XVIII. ÎNTRE TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE

1. DE LA PEISAJUL DE PERSPECTIVĂ LA ANTIPEISAJUL CALEIDOSCOPIC. Încercarea de împărțire a picturii în istorie și creație actuală este o sarcină imposibil de îndeplinit, deoarece majoritatea fenomenelor zilei de astăzi au legături cu arta plastică a epocilor trecute. Descoperirile efectuate în sec. al XX-lea și inițiate de Cézanne, Gauguin, Van Gogh și Seurat sînt, mai mult sau mai puțin, o continuare a unor căutări anterioare. Împărțirile, „liniile de demarcație“, nu pot servi decît ca puncte de orientare. În practică, acestea nu se manifestă niciodată în limite de timp, atît de strict precizate cum ar putea sugera diversele rezolvări teoretice.

Chiar și o trecere în revistă sumară a istoriei peisajului arată o serie de modalități diferite de a vedea natura, o bogăție de concepții spațiale, diverse atitudini față de obiect. Această multitudine de trăsături îngreuiază atît aprecierea dezvoltării istorice a picturii peisagiste, cît și diferențierea celor două noțiuni care rezultă din sintetizare : peisajul tradițional — peisajul contemporan. Pentru pictura secolelor trecute, legitatea care guverna natura era echivalentă cu un sistem închis. Aceasta era „viziunea naturală“. Acest principiu a durat din Renaștere pînă în epoca noastră.

Apreciat din punctul de vedere mai vechi, peisajul actual comparat și cu tabloul stabil al realității imuabile, ar merita, fără îndoială, numirea de „antipeisaj”¹. Aceasta deoarece, ca rezultat al tendințelor analitice, el a devenit o viziune fragmentară a realității. Tendințele sintetice ale picturii contemporane iau adesea forma unor „montaje” constituite din mai multe elemente mărunte. Forma lor se leagă de formele de bază ale construcției materiei, amintește de fibrele plantelor, de suprafața cu pori a frunzelor, de contururile ascuțite ale cristallului și de trăsăturile neregulate ale celulelor organismelor vii.

Peisajul analitic (fragmentar) ne permite să vorbim de fenomenul „cunoașterii caleidoscopice a naturii” (*d'une connaissance kaléidoscopique de la nature*)². Această afirmație a fost făcută de A.P. Mandiargues pe baza caracteristicilor peisajului lui Dubuffet: „...omul greșeste dacă presupune că dispune de o viziune care poate cuprinde întregul lumii exterioare... știința lui este fragmentară... Se înșală pe sine însuși sau pe alții, atunci când vrea să-și bazeze modul de a vedea pe fragmente. Panoramele întinse ale picturii peisagiste sînt o înșelătorie și mai mare”³.

2. HĂRȚILE CONTINENTELOR ÎN TIMP ȘI ÎN SPAȚIU. Tendințele analitice au provocat și apariția „peisajului caleidoscopic” precum și a formelor de exprimare înrudite cu el, care folosesc mozaicuri din mii de fragmente mărunte, montaje ale elementelor componente de bază ale materiei.

Marea sinteză — expresie a dorului omului modern după infinitul profunzimii tabloului — se efectuează pe o altă cale. Ea ia naștere prin participarea elementelor mișcării, timpului, spațiului. Am putea lua ca exemplu creația lui Klee, susținută și de observațiile teoretice ale autorului ei: Punctul, mișcîndu-se din loc, formează o linie. În felul acesta apare prima di-

mensiune. Linia, mișcându-se, dă naștere suprafeței și datorită acestui fapt obținem un element bidimensional. Prin mișcarea suprafeței în spațiu se obțin obiectele — din unirea suprafețelor⁴. În acest mod de abordare, spațiul contemporan depinde de mișcarea pe care o execută punctul, care se dezvoltă apoi în linie, linia în suprafață, suprafața în corp geometric tridimensional. Cu aceasta, însă munca constructorului de peisaje „cosmice“ nu s-a terminat. Căci între spațiu și timp nu există limite: „...spațiul este și el o noțiune temporală. Este necesar să treacă un timp pentru ca punctul să se transforme în linie prin mișcare. Este necesar să treacă un timp pentru ca linia, mișcându-se, să devină suprafață, la fel după cum este necesar să treacă un timp pentru ca suprafața să creeze corpul geometric.“⁵

Tablourile actuale, pe care le numim „peisaje ale continentelor“ — vederi ale pământului privit prin fereastra avionului, legate și de încercările de zboruri interplanetare, își datorează numai parțial apariția noilor mijloace de comunicație. Observarea pământului „din zborul păsării“ le era cunoscută și pictorilor chinezi și japonezi, ca și artiștilor eleni. Începând din secolul al XV-lea ea a început să fie larg folosită în arta europeană. Totuși abia unificarea spațiului și a timpului, care și-a găsit expresia compozițională în pătrunderea suprafețelor, în răsucirea structurilor, în mișcarea neîntreruptă a liniilor și petelor de culoare, a făcut posibilă construirea peisajelor sintetice în arta plastică actuală, peisaje care seamănă cu niște continente adevărate sau imaginate. Și tocmai în acest loc, între peisajul static format în spiritul principiilor perspectivei geometrice și spațiul dinamic temporal al picturii din secolul al XX-lea, trece una din liniile de demarcație care separă „peisajul tradițional“ de peisajul contemporan.

3. „CONTRASTELE SÎNT ARMONIA NOASTRĂ“. Începînd din timpul Renaşterii pînă în epoca picturii impresioniste, peisajul compus era o reflectare a armoniei dominante în natură. Numai unele lucrări izolate s-au încumetat să strice ordinea ideală a universului. Dar şi în aceste cazuri, de multe ori, contrastele se completau reciproc, înfăţişînd, în ciuda aparenţelor de cazualitate, o adevărată ordine şi armonie a naturii.

Din timpul expresionismului secolului al XIX-lea, începînd cu peisajele lui Strindberg, şi, în special, cu primele lucrări ale lui Kandinsky, concepţia ordinii „naturale“ se schimbă din ce în ce mai mult. În lucrarea lui Kandinsky cu titlul *Compoziţie* (1910), contururile neregulate ale obiectelor, suprafeţele care aleargă dinamic, corpurile geometrice aruncate în dezordine, ne introduc într-o atmosferă de cauzalitate neliniştitoare. Într-o direcţie asemănătoare se îndreaptă şi căutările ulterioare evidenţiate de peisajul nonfigurativ *Impresie* (1911). În studiile sale teoretice din această perioadă, Kandinsky scrie: „Lupta tonurilor, echilibrul amestecat, principiile în cădere, zgometul neaşteptat al tobelor, marile întrebări, eforturile care par zadarnice ...contradicţiile şi contrastele — aceasta este armonia noastră“⁶.

Aceste cuvinte sună ca o provocare lansată concepţiei tradiţionale de armonie a naturii şi formelor ei tradiţionale de exprimare picturală.

4. SECŢIUNEA GEOLOGICĂ A TABLOULUI. În pictura peisagistă de pînă la jumătatea sec. al XX-lea, culoarea îndeplineşte trei funcţiuni de bază. Într-un caz, culoarea este legată de proprietatea obiectului sau a fragmentului de peisaj (coloritul local), în alt caz este parţial independentă, devine „materie picturală“, un fluid mişcător care umple spaţiul cu pete şi fişii vibrînde de lumină şi culoare (impresionismul), iar în cel de al treilea, este o expresie a conţinutului simbolic.

Arta contemporană, fără a renunța la simbolică — la coloritul local și lumina-culoare — descoperă și alte posibilități de folosire a efectelor de culoare. Voi aminti numai două tendințe extreme, între acestea existînd mai multe rezolvări de mijloc. Am în vedere sunetul „pur“ al petei de culoare, deci al petei de culoare complet dematerializate, abstractă, îndeplinind o funcție asemănătoare cu cea a acordului muzical; la extremitatea opusă putem pune culoarea care nu numai că nu este legată de obiect, dar reprezintă ea însăși o parte din obiect, un corespondent al acestuia, o repetare veristă a lui. În cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea, printre lucrările lui Dubuffet, Miró, Tanguy, Hosiasson și alții, vedem adesea peisaje despre care este greu de spus dacă sînt pictate în bleu, verde, bronz ...Ele sînt făcute din lipituri de praf, nisip, noroi, din bucăți de tencuială căzută, dintr-un copac pe care a crescut mușchi, din pulbere, mîl de rîu... Nu mai este vorba de culoarea obiectului, nici de imitarea facturii obiectului, nici de materia impresionistă — este obiectul însuși ținut pe pînză, secțiunea diverselor straturi ale solului, care acționează prin intermediul naturalismului lor amplificat.

Acest fenomen este cunoscut sub numele de *geologism*. El are o tradiție îndelungată, care urcă pînă în timpurile Renașterii. În *Tratatul despre pictură* (Cartea a V-a, „Despre umbrele și luminile munților“) Leonardo da Vinci atrage atenția asupra necesității cercetărilor geologice, fără care pictura peisagistă nu se poate dezvolta. Această temă este abordată și de Cézanne, în discuția cu Gasquet asupra „Scheletului geologic“ al peisajului (*les ossises géologiques*). Etapa finală a acestor căutări este reprezentată de experiențele suprarealiștilor și de lucrările lui Miró, legate de acestea. Nu numai că cercetează structura geologică a munților de lîngă Tarragone, care au fost pentru el o sursă inepuizabilă de inspirație, dar acoperă

și pereții stîncilor reale cu culoare. Artistul explică scopul experiențelor sale în felul următor: „...am vrut să fac cunoștință mai de aproape cu elementele peisajului pe care mi-am pus amprenta”⁷.

5. „PICTURA RHETORICA” ȘI ARTA MARIILOR ÎNTREBĂRI. Între istorie și arta zilelor noastre apare o delimitare reală, ca urmare a viziunii diferite a realității. Un rol important este jucat aici de problema acțiunii tabloului, problema raportului dintre tablou și receptorul de artă, care influențează simțitor și direcția de dezvoltare a picturii peisagiste.

Artă care are la dispoziție adevăruri stabile, care crede în imuabilitatea universului, care a prelucrat un sistem unitar estetic — se simte chemată să instruiască, să învețe și să convingă de la înălțimea poziției sale privilegiate. Ea își întruchipează părerile în opere pe care le înfățișează privitorului în formă plastică închisă. Crezînd în justetea poziției sale, ea exclude orice discuție. Creează o distanță între ea și receptorul artei.

Fenomenul convingerii (persuasiunii), analizat pe baza exemplului picturii din quattrocento, este numit de J. R. Spencer „pictura rhetorica”, comparabilă cu retorica lui Cicero⁸.

Artă secolului al XX-lea ocupă o poziție diferită. Ea scurtează distanța dintre privitor și tablou. Nu renunță, e drept, nici la funcțiile educative, dar nu identifică didactica cu persuasiunea. În accepția ei, didactica constă în sugerare, inspirație, în punerea acelor „mari întrebări” și căutarea răspunsului împreună cu privitorul. Aceasta are consecințe de atelier și stilistice, sesizabile, în primul rînd, în arta peisagistă.

Rezolvarea contemporană a problemelor estetice și conceptuale are drept scop apropierea privitorului de opera de artă. Privirea lui nu se mai oprește la suprafața corpurilor geometrice, ci cercetează structura lor tainică. Apare o nouă

concepție de spațiu, care constă în multitudinea punctelor de observație, în diferențierea suprafețelor care întretaie obiectul din toate părțile. Pictorii legați de orfism și futurism au extins teritoriul ei de acțiune de la obiect la spațiul dintre obiecte. În aceeași direcție s-au îndreptat și unele din căutările unor pictori americani din așa-zisa „Școală a Pacificului”.

Noul spațiu se dezvoltă din interiorul tabloului spre privitor, spre deosebire de direcția opusă a spațiului renascentist. Aceasta implică schimbarea radicală a punctului de observație. În legătură cu aceasta, L. Feininger scrie : „Aș dori să mă plasez pe mine insumi în interiorul tabloului și să observ de acolo peisajul pictat și obiectele”⁹ J. Pollock se exprimă în mod asemănător : „...sînt pur și simplu în tablou”¹⁰.

Dar nu numai creatorul ia loc în „interiorul” tabloului. El îl trage după sine și pe privitor. O altă apropiere apare ca urmare a tehnicii asemănătoare de aplicare a petei de culoare, tehnică care permite urmărirea fiecărui gest al artistului. În felul acesta, privitorul poate participa, într-o oarecare măsură, la apariția operei de artă : la procesul de formulare a acelor „întrebări” și de căutare a răspunsurilor.

6. ARTA MARII SINTEZE. Noua concepție a peisajului, recunoscută de o mare parte a teoreticienilor artei drept o cucerire a artei sec. al XX-lea, a reprezentat o necesitate de moment. A reprezentat o necesitate specifică. Trebuia neapărat să apară, din moment ce terenul fusese pregătit cu grijă de artiștii generațiilor precedente. Descoperirile efectuate de Cézanne, Van Gogh, Seurat, Gauguin, de maeștrii simbolismului și ai realismului magic, au declanșat alte experimente. S-a inițiat folosirea mai riguroasă a instrumentelor utilizate pentru observarea naturii și a fenomenelor ei, s-a amplificat acuitatea privirii — dar a fost schimbată, oare, esențial, direcția cercetărilor ?

Analiza structurii tainice a obiectelor inițiată de Cézanne și preluată de cubism și de expresionismul german a dus la pictura „cristalizată”. Aceasta a revoluționat principiile spațiale ale artei plastice contemporane. A scurtat distanța dintre opera de artă și receptorul acesteia.

Valoarea emoțională a culorii (Van Gogh), tonul abstract-muzical al petei de culoare (Gauguin), expresia senzuală a fișiiilor dense de culoare (Vlaminck), transparența luminii-culoare care umbrește obiectele (Cézanne) — au îmbogățit paleta pictorului de astăzi.

Noua funcțiune a materiei tabloului este o dezvoltare a sistemului „picturii pe zid”, descoperit de Utrillo. Ea reprezintă și un rezultat al etapei finale a creației lui Monet. Reprezintă o continuare a realizărilor de atelier ale lui Van Gogh, datorită cărora metoda „tașistă” de „tube contre toiles” își găsește filiația istorică.

O contribuție de seamă îi revine și structurii moleculare din lucrările lui Seurat, „...care definește în mai mică măsură obiectul în sine, cit energia care îl însuflețește. Sesizăm în ea expresia simbolică a dinamicii materiei și a structurii ei atomice”¹¹. Pornim deci, împreună cu autorul lucrării *La Grande Jatte*, pe drumul pe care va păși pictura epocii noastre, creînd din ceața luminii și mozaicul petelor de culoare peisaje microcosmice. Primul care a atras atenția asupra problematicei legate de industria modernă, a fost Turner. Monet „...a descoperit și revizuit toate aspectele picturale ale mașinismului...”¹². Cultul futurist al industrializării își are deci, și el, precursorii săi în secolul al XIX-lea.

Observațiile cuprinse în această carte nu epuizează tema legăturii strînse dintre tradiția imediat apropiată și arta contemporană. Acestea nu sînt decît cîteva fire de legătură între trecut și ziua de azi.

Maturitatea artei plastice actuale se exprimă, printre altele, și în capacitatea de a sintetiza experiența epocilor precedente, în continuarea

lor în spirit creator, în îmbogățirea și lărgirea lor. În ce măsură arta contemporană este o calitate nouă, în ce măsură se sprijină pe concepții anterioare — aceasta ne va spune istoria. Astăzi însă putem afirma că arta a reușit să creeze o mare sinteză a tuturor cuceririlor artei plastice mondiale.

CAPITOLUL I

1. R. HUYGHE, *L'univers de Watteau*; introducere la lucrarea H. Adhémar, *Watteau, sa vie — son oeuvre*, Paris, 1950, p. 15.
2. În legătură cu *Furtuna* lui Giorgione merită să notăm observațiile interesante ale lui PAUL FIÉRENSA (*Le fantastique dans l'art flamand*, Bruxelles, 1947), care pune în legătură acest tablou cu fragmentul de peisaj din opera lui Lucas de Leyda, *Lot și fiicele lui*.
3. L. VENTURI, *Giorgione*, Roma, 1934, p. 21.
4. În legătură cu aceasta, cf. J. GANTNER, *Leonardos Visionen von der Sinflut und vom Untergang der Welt*, Berna, 1958, p. 49.
5. J. GANTNER, *ibidem*, p. 44 — tratează „transmutația leonardescă ca un dor romantic după infinit: „Sie ist die tiefere Ursache des *non finito*, zugleich aber auch der Ausdruck seines letzten Endes wohl unerfüllbaren Sehnsucht nach der Darstellung eines *speculum universale*“.
6. J. BIALOSTOCKI, *Manieryzm i początki realizmu w pejzazu niderlandzkim* (Manierismul și începuturile realismului în peisajul olandez), în „Biuletyn Historii Sztuki“, 1950, nr. 1—4 p. 106.
7. M. J. FRIEDLÄNDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Haga, 1947, p. 55.
8. F. WINKLER, *Albrecht Dürer*, Berlin, 1957, p. 87.
9. Într-o formă extremă o astfel de selecție a fost efectuată de CLÉMENT A. WERTHEIM, *Aymes — Hieronymus Bosch, eine Einführung in seine geheime Symbolik*, Berlin, 1957, incluzându-l pe Bosch în cadrul misticilor sub lozincă „Eques Rosae Crucis“.
10. J. COMBE, *Jérôme Bosch*, Paris, 1957, p. 58.
11. *Ibidem*, p. 59.

12. „Aceste opere — spune M. Walicki — arată cum elementul figurativ, redus la dimensiuni minime, se pierde în imensitatea peisajului. Natura incomensurabilă și puternică îl strivește pe om.” (*Pieter Bruegel*, în „Przegląd artystyczny”, 1955, nr. 3-4, p. 114).
13. M. WALICKI, *În fața Orbilor lui Bruegel*, în „Nowiny literackie” 1947, nr. 33.
14. Cf. M. DVORÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1928, p. 236.
15. J. BIALOSTOCKI, *Bruegel pejzazysta* (Bruegel peisagist), Poznań, 1956, p. 24.

CAPITOLUL II

1. P. FRANCASTEL, *Peinture et société; naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, 1951, p. 17
2. La aceasta se referă în tratatele lor F. Brunelleschi și L. B. Alberti. Ea devine, de asemenea, punct de plecare pentru teoriile asupra perspectivei ale lui Leonardo da Vinci. Pentru comparație, merită să cităm două definiții ale aceleiași probleme: Euclid: „Figura formată de razele vizuale este un con, al cărui vîrf se află în ochiul privitorului și a cărui bază sînt contururile obiectului privit” (cit. apud. K. BARTEL, *Perspektywa malarska — Perspectiva picturală* — vol. II Varșovia, 1958, p. 272)
Leonardo: „...el [ochiul] privește în linii drepte, care clădesc piramida ce se formează pe baza oricărui obiect și o aduce spre ochi”. (*Tratat despre pictură*, trad. de G. V. Paleolog, Buc., Edit. Meridiane, 1971, p. 14).
3. LEONARDO DA VINCI, *Tratat despre pictură*, p. 59.
4. *Ibidem*, p. 49.
5. *Ibidem*, p. 156-157.
6. În legătură cu aceasta, Leonardo spune: Măsura iluminării aceleiași culori, pusă la depărtări felurite și la egale înălțimi, va fi proporționată cu depărtarea ce o desparte de ochiul care o vede (*Ibidem*, p. 76).
Leonardo deosebește, pe lângă perspectiva culorii și perspectiva spațiului și un al treilea mod de organizare a suprafeței tabloului, bazat pe perspectiva lineară. În *Tratatul* său, el prezintă următoarea caracteristică a tuturor sistemelor: „Perspective, întrucît se referă la pictură, se împarte în trei capitole principale, cel dintîi îndelnicindu-se cu micșorarea obiectelor așezate la depărtări felurite, cel de al doilea cu scăderea tăriei culorilor la aceste obiecte și cel de al treilea cu scăderea clarității figurilor și conturilor la obiectele puse la depărtări felurite unele de altele.” (p. 148).

7. Fragment de frescă din baptisteriul Castiglione Olona (1421—1428); cf. P. FRANCASTEL, *Peinture et société* ... ediția cit.
8. Merită să fie amintite încă o dată unele descoperiri ale sale, efectuate în acest domeniu: „Aerul cu cât este de-o mai mare densitate, pe atât colorează mai mult obiectele pe care le desparte de ochi.“ (p. 85).
9. E. H. GOMBRICH, *The Story of Art*, Londra, 1950.
10. D. GIOSEFFI, *Perspectivita artificialis. Per la storia della prospettiva...*, Triest, 1957, p. 123; cit. apud J. BIALOSTOCKI, *Teoria i twórczość, o tradycji i innowacji w teorii sztuki i ikonografii* (Teorie și creație: despre tradiție și inovație în teoria artei și iconografie), Poznań, 1961, p. 34.
11. E. PANOFKY, *Die Perspektive als symbolische Form*. Vorträge der Bibliothek Warburg, Berlin—Leipzig, 1927.
12. M. G. C. ARGAN, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century*, „Journal of Warburg and Courtauld Institut“, t. IX, Londra, 1946.
13. J. BIALOSTOCKI, *Teoria i twórczość...*, cap. *Spór o perspektywę* (Discuția asupra perspectivei), ed. cit., p. 32—45.
14. W. TATARKIEWICZ, *Historia filozofii* (Istoria filozofiei), t. III, Varșovia, 1958, p. 173.
15. W. STRZEMINSKI, *Teoria widzenia* (Teoria văzului), Cracovia, 1958, p. 173.
16. P. FRANCASTEL, *Peinture et société...*, ed. cit., p. 47.
17. Definirea relativismului spațiului se găsește în operele lui Einstein. Liliane Guerri, în lucrarea sa consacrată parțial și problematicei spațiului (*Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1950), pune accentul pe dependența teoriilor actuale despre spațiu și peisaj de teoria relativității. Convingerea actuală cu privire la legătura între spațiu și timp, la structura sa dinamică se sprijină, după părerea autoarei, în mare măsură pe teoria lui Einstein: „L'espace, la forme, les dimensions des corps dépendent de leur état de mouvement relatif ou du système de référence dont ils font partie“ (Einstein, *Sur le problème de la relativité*, „Scientia“, I, V, 1914, p. 149).

CAPITOLUL III

1. K. Clark atrage atenția asupra acestor legături, discutate pe baza exemplului oferit de El Greco: „Această operă neobișnuită reprezintă o excepție de la toate regulile; se depărtează foarte mult de la spiritul artei mediteraneene, cât și de restul artei peisagiste a secolului al XVII-lea. Amintește mai curînd de lucrările romanticilor din secolul al XIX-lea, deși Turner este mai puțin bolnăvicios, iar la Van Gogh întâlnim mai

puțină virtuozitate. Ca să putem stabili o analogie, trebuie să ne adresăm muzicii romantice..." (*Landscape into Art*. Edinburgh, 1956).

2. Această problemă este discutată de E. BENGTSSON, *Studies on the Rise of Realistic Landscape Painting in Holland, 1610–1625*, „Figura”, Studies edited by the Institute of Art History University of Uppsala, Uppsala, 1952, p. 9. El apelează la prelucrarea lui E. P. RICHARDSON (*The Romantic Prelude to Dutch Realism*, „Art Quarterly”, 1940, III, p. 40–78) și a lui W. STECHOW („Art Bulletin”, 1941, p. 227).
3. C. LENORMANT, *Beaux-Arts et voyages*, p. 10.11; cit. apud. H. VAN DER THUIN, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, 1948, p. 97.
4. K. BIALOSTOCKI, *Manieryzm i początki realizmu w pejzazu niderlandzkim*, „Biuletyn, Historii Sztuki”, 1950, nr. 1–4, p. 109.
5. În comentariul său asupra lucrărilor lui Poussin, Bialostocki spune: „Poussin combină în clasicismul său, *disegno*-ul roman cu elemente optice subiective de origine venețiană, fiind un fel de continuator al barocului timpuriu de la Academia din Bologna. Arta lui matură este la fel de departe de iluzionismul baroc al lui Pietro da Cortona ca și de plasticitatea severă a lui Caravaggio” (*Poussin i teoria klasycyzmu — Poussin și teoria clasicismului*, „Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki”, t. II, Wrocław, 1953, p. XII).
6. J. BIALOSTOCKI, *Manieryzm i początki realizmu...*, ed. cit. p. 112.
7. M. Walicki atrage atenția asupra acestui fapt, subliniind elementele care apar în *Vedere din Delft* de Vermeer: „... prezentarea neobișnuită, cu o excepțională intuiție, a problemei spațiului atmosferic, sintetică și, în același timp, diferențiată, în dependență cu elementele aerului și apei” (*Vermeer*, Varșovia, 1956, p. 23).
8. În continuare, M. Walicki spune: „Fără îndoială, dintre toți impresioniștii, Auguste Renoir a fost cel mai sincer impresionat de seriozitatea pensulei olandeze. Niciunul dintre ceilalți nu au putut trece indiferenți pe lângă tensiunea neobișnuită a pastei picturale a lui Vermeer, pe lângă caracterul ei atmosferic și luminos. Dar poate că din cauza faptului că Luvrul poseda puține din lucrările sale, el a fost mai puțin cunoscut decât Hals sau Velázquez; poate că la această depărtare, definiția exactă a formei vermeeriene străină de subiectivismul impresioniștilor, a avut ca rezultat faptul că a rămas pentru ei ceea ce era și pentru frații Goncourt: „un pictor al naibii de original” și demn de admirație, dar aparținând categoriei „iubirilor dificile” (*ibidem*, p. 43).

9. H. GERSON, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem, 1942, p. 128—129. În continuare, Gerson spune: „...übernimmt von den Holländern gewisse Elemente des Aufbaues wie das *repoussoir* des Vordegrundes, den mittelgründigen Weg von Wijnants und zuweilen eine Baugruppe mit vielen Durchblicken, die Hobbema nachempfunden ist“.
10. *Ibidem*, p. 435.
11. „Revue de Paris“, t. XVI, 1843, p. 36—37, *apud* H. VAN DER THUIN, *Les vieux peintres des Pays-Bas*, ed. cit. p. 99.
12. „L'artiste“, t. XI, 1836, p. 133 („Salon de 1836, marines et paysages“) *apud* H. van der Thuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas*, ed. cit. p. 104.
13. „L'artiste“, 1849, t. III, *Mélancolie*, *apud* H. VAN DER THUIN, op. cit., p. 106.
14. H. GERSON, *Het Tijdperk van Rembrandt en Vermeer, de nederlandse schilderkunst*, del II., Amsterdam, 1952, p. 42.
15. *Poussin i teoria klasycyzmu* (Poussin și teoria clasicismului), „Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki“, t. II, Wrocław, 1953, p. 47.
16. Comentîndu-și unul din tablourile sale, Poussin își expune părerea cu privire la construcția tabloului: „Am reprezentat mai multe construcții neregulate, dar asta nu le împiedică să formeze grupări în care fiecare lucru își are locul său, cît se poate de natural. Fiecare lucru se conturează și se diferențiază fără greutate, totul se leagă formînd o unitate. Este vorba deci de o aparentă dezordine și de o ordine reală, atunci cînd se privește mai de aproape (*Ibidem*, p. 40).
17. Claude Lorrain, al cărui nume este adesea amintit alături de acela al lui Poussin, cu care era contemporan, este legat de acesta și prin interesul comun pentru peisaj. Însă creația lui Lorrain în domeniul peisajului reprezintă o altă direcție de căutare. Pe artist îl interesa, în primul rînd, problema luminii. El s-a ocupat de această problemă în alt mod decît, să zicem, Rembrandt sau Caravaggio. Nu a înecat figurile și obiectele în semiîntineric, nu s-a folosit de efectele întunecimii tainice, ci a înfățișat natura în plină lumină solară. El a inițiat un ciclu de experiențe deosebite, care a fost continuat apoi de peisagisti englezi și a cărui încoronare o reprezintă creația lui C. Monet și a pictorilor-ilumiști care i-au urmat.
18. W. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, 1957, p. 215.
19. A. LHOTE, *Traité du paysage*, Paris, 1948, p. 18, 66, 73.

20. În legătură cu aceasta, cf. F. S. LICHT, *Die Entwicklung der Landschaft in der Werken von Nicolas Poussin*, Basel, 1954.
21. Noțiunea de „peisaj limitat“ (*espace limité*) și „peisaj ca ambianță“ (*espace-milieu*), a fost definită de H. Focillon: „În primul caz spațiul apasă într-o oarecare măsură asupra formei, limitează riguros expansiunea acesteia, se lipește de ea ca o palmă pusă pe masă sau pe o placă de sticlă. În cel de al doilea caz, spațiul este deschis liber pentru expansiunea formelor pe care nu se limitează. Acestea există în el, se dezvoltă în el ca niște forme ale vieții“ (*Vie des formes*, Paris, 1955, p. 40—41).
22. Raoul Dufy atrage atenția asupra acestor descoperiri din arta lui Poussin, pe care artistul însuși le-a folosit mai târziu în operele sale: „...Poussin, înaintea lui Cézanne, cunoștea volumul obiectelor și nu numai al lor, ci și al spațiului dintre obiecte“ (*apud* P. COURTHION, *Raoul Dufy*, Geneva, 1951, p. 61).
23. P. FRANCASTEL, *Les paysages composés chez Poussin — académisme et classicisme*, în volumul colectiv *Nicolas Poussin*, Centre National de la Recherche Scientifique, Colloques Internationaux, Paris, 1959, p. 206.
24. *Ibidem*, p. 207.
25. G. RING, *A Century of French Painting. 1400—1500*, Londra, 1949, p. 24. „Azuriul a fost ...timp de mai multe veacuri, culoarea preferată a francezilor; culoarea care străbătea creația lui Poussin, întorcându-se apoi înapoi ca *bleu Nattier*, strălucind în pastelurile lui Perronneau, Quentin de La Tour și Degas, răzbătînd din peisajele lui Manet, dobîndind strălucirea maximă în acuarelele lui Cézanne“.
26. W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Berlin-Bümlitz, 1959, p. 92.
27. *Apud*. K. Badt, *Die Kunst Cézannes*, München, 1956, p. 44.
28. Asupra legăturilor lui Poussin cu simbolismul contemporan (M. Denis) și arta metafizică (de Chirico), atrage atenția A. Chastel, *Poussin et la postérité*, în vol. colectiv *Nicolas Poussin*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1959, p. 309.

CAPITOLUL IV

1. G. GRIGSON, *Nature, Landscape and Romanticism, the Roamantic Movement, the Tate Gallery and the Arts Council Gallery*, Londra, 1959, p. 30.
2. V. MOSCHINI, *Francesco Guardi*, Milano, 1952, p. 30.
3. F. ANTAL, *Fuseli Studies*, Londra, 1956, p. 69.
4. În legătură cu aceasta, cf. M. BRION, *Romantic Art*, New York — Toronto — Londra, 1960.

5. V. MOSCHINI, *Francesco Guardi*, ed. cit. p. 28.
6. F. FOSCA, *Le dix-huitième siècle, de Watteau à Tiepolo*, Geneva, 1952, p. 103.
7. M. WALLIS, *Canaletto malarz Warszawy* (Canaletto pictor al Varşoviei), Varşovia, 1954, p. 12.
8. R. HUYGHE, *L'univers de Watteau*, introducere la lucrarea lui H. Adhémar, *Watteau et sa vie — son oeuvre*, Paris, 1950, p. 1.
9. E. PILON, *Watteau et son école*, Bruxelles — Paris, 1912, p. 91.
10. Asupra acestui lucru atrage atenția și H. Adhémar: „Dacă primul plan este, fără îndoială, real, fundalul este imaginar...” (*Watteau*, ed. cit., p. 21).
11. *Ibidem*, p. 137.
12. *Apud* E. LEROY, *La vie intime des artistes français au XVIII^e siècle, de Watteau à David*, Paris, 1949, p. 173.
13. H. ADHÉMAR, *Watteau...* ed. cit., p. 137.
14. *Apud* F. FOSCA, *Le dix-huitième siècle...* ed. cit., p. 116.
15. G. W. DIGBY, *Symbol and Image in William Blake*, Oxford, 1957, p. 21.
16. W. BLAKE, unul dintre precursorii simbolismului și suprarealismului modern, se găsește, de asemenea, sub influența puternică a artei chineze și japoneze, a spiritualismului budist și a Cabalei. În legătură cu aceasta — *Ibidem*, p. 112—137.
17. „Contenu et forme, l'art de Moore semble nous venir à la fois, avec un accent tellement nouveau, de Blake...” C. ESTIENNE, Catalogue de l'exposition — *La Jeune Peinture en Grande Bretagne — Gal. René Drouin*, Paris, 1948.
18. În legătură cu aceasta, P. Ganz scrie: „Füssli este un creator romantic care folosește elemente clasice. În acest fel, atinge tensiuni și contraste care se depărtează mult de natură, pătrund adânc în lumea cunoașterii psihice, punând bazele personajului modern. Füssli înfățișează lucruri surprinzătoare și cumplite, pentru a trezi spaima, dezvăluie forța răului pentru a pune bazele credinței în bine...”
19. W. HOFMANN, *Zu Füsslis Geistlicher Stellung*, în „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*“, München—Berlin, 1952, vol. XV, 2 p. 175. Pentru a-și motiva părerea, Hofmann scrie: „Diese Haltung taucht jedoch nicht unvermittelt in zwanzigsten Jahrhundert auf. Sie leitet sich vielmehr aus dem Primat her, das die Romantik dem Geiste und der Phantasie eingeräumt hat. Klees Gebilde stehen in unmittelbarer Nähe von Goethes Urpflanze, und Füsslis Schöpfungen sind nicht so sehr in Vorraum des Surrealismus unterzubringen, sondern

- in der Nähe jener Strömungen, in denen die Materie ideel bewältigt werden soll und die Versuchen, den Begriff des Kunstwerks zu vertiefen" (*Ibidem*, p. 175).
20. Cf. H. NASSE, *Deutsche Maler der Frühromantik*, München, 1924, p. 12.
 21. *Ibidem*.
 22. *Ibidem*, p. 13.
 23. Cf. M. BRION, *Romantic Art...*, ed. cit., p. 203.
 24. *Apud* H. NASSE, *Deutsche Malerei...*, ed. cit., p. 104.
 25. În legătură cu aceasta, cf. R. ZEITLER, *Klassizismus und Utopia*, Stockholm, 1954. Părerile cu privire la peisajul utopic exprimate aici sînt deosebit de interesante.

CAPITOLUL V

1. *Apud* P. GRATE, *Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planchet et Théophile Thoré*, Stockholm, 1959, p. 194.
2. *Ibidem*, p. 196.
3. „Y a-t-il pour tout le monde la même réalité? Point du tout. Car vingt peintres, les plus naïfs du monde, et se proposant tous de copier un objet placé sous leurs yeux, le verront et l'exprimeront de vingt manières différentes et souvent opposées. Relativement à nous, tout ce qui existe prend une forme et une couleur en rapport avec notre propre organisation... Bien plus, le même homme ne voit jamais le même objet de la même façon. Admirable mystère de la variété et de l'infini“* (*apud* P. Grate, *Deux critiques d'art...*, ed. cit., p. 200).
4. *Ibidem*, p. 193.
5. *Ibidem*, p. 194.
6. *Ibidem*, p. 204.
7. THORÉ, *apud* P. GRATE, *Ibidem*, p. 203.
8. Cf. G. BAZIN, *Corot*, Paris, 1951, p. 27–28.
9. CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes, curiosités esthétiques*, Paris.
10. J. WILHELM, *Les peintres du paysage parisien du XVe siècle à nos jours*, Paris, 1944, p. 20.
11. Cf. J. STARZYNSKI, *Ludzie i obrazy, od Dawida do Picassa* (Oameni și tablouri, de la David la Picasso), capit. *Clasicism-romantism-realism*, Varșovia, 1958.

* Există oare o aceeași realitate pentru toată lumea? Cîtuși de puțin. Căci douăzeci de pictori, cei mai naivi din lume, atunci cînd își vor propune toți să copleze un obiect aflat în fața ochilor lor, îl vor vedea și îl vor exprima în douăzeci de moduri diferite și, adesea, opuse. În ceea ce ne privește, tot ceea ce există dobîndește o formă și o culoare în raport cu propria noastră organizare (n. trad.)

12. G. BAZIN, *Od Davida do Cézanne's* (De la David la Cézanne) introducere la catalogul Expoziției picturii franceze, Varșovia, 1956, p. 15.
13. A. POTOCKI, *Portret i krajobraz angielski* (Portretul și peisajul englez), Varșovia, 1907, p. 105.
14. Reflecții interesante în legătură cu aceasta vom găsi în *Jurnalul* lui Delacroix: „Constable spune că superioritatea verdelui din luncile sale se explică prin faptul că este vorba de o compoziție de diverse nuanțe de verde. Lipsa de intensitate și de viață a culorii verde, frecventă la peisagiști, se explică prin faptul că aceștia folosesc un ton unitar. Ceea ce spune el despre culoarea verde a luncilor, se poate aplica la toate culorile“ (*Journal*, vol. I, Paris, 1893, p. 37; *apud* J. STARYNSKI, *Ludzie i obrazy*, Oameni și tablouri, ed. cit., p. 26).
15. J. CONSTABLE, *Eine Selbstbiographie aus Briefen, Tagebuchblättern, Aphorismen und Vorträgen*, Berlin, 1911, p. 102.
16. *Apud* A. POTOCKI, *Portret i krajobraz angielski* (Portretul și peisajul englez), ed. cit., p. 104.
17. Vorbind despre relațiile artei engleze cu peisajul francez nu trebuie să uităm de influența exercitată în această perioadă de Bonington. Trăind mai mult timp în Franța, acesta a avut posibilitatea să influențeze direct mediul artistic de aici.
18. Cît de multă importanță acorda artistul acestor probleme, reiese din înseși spusele lui: „Peisagistul care nu tratează spațiul ca o parte reală a compoziției, renunță la folosirea unui ajutor deosebit de prețios... Este greu să cităm vreo categorie a picturii peisagiste în care cerul să nu fie cheia de boltă, principalul program emoțional...“ (J. CONSTABLE, *Eine Selbstbiographie*, p. 68).
19. Despre cultul pe care îl avea Constable pentru creația lui Claude Lorrain ne vorbesc mărturisirile artistului. Într-o comunicare ținută la Hampstead (1833), el îl numea pe Lorrain „...cel mai perfect peisagist pe care l-a văzut vreodată lumea, meritînd fără îndoială această denumire“ (Ibidem, p. 205).
20. E. NEWTON, *Malarstwo brytyjskie* (Pictura britanică), Londra, New York — Toronto, 1948, p. 30.
21. Anul 1800 înseamnă primele peisaje ale lui Constable urmate curînd de cele ale lui J.W. Turner. Anul 1851 reprezintă data morții lui Turner. Șase ani mai tîrziu moare și Constable. În acest fel, perioada de maximă înflorire a peisajului englez reprezintă aproape exact prima jumătate a secolului al XIX-lea. De această perioadă se leagă, de asemenea, creația lui Bonington.
22. CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, II. *Curiosités esthétiques*, Paris, s.a., p. 85.
- 193 23. *Ibidem*, p. 325.

24. J. CONSTABLE, *Eine Selbstbiographie...*, ed.cit., p.193.
25. Iată formularea programului estetic în care Constable tratează arta ca una din ramurile științei și apoi formularea antiromantică: „Mi se pare că tablourile sînt supraapreciate... sînt considerate niște obiecte ideale și niște norme după care este apreciată natura... Dar ce sînt oare cele mai reușite opere ale penelului, dacă nu o selecțiune din formele naturii și copie a unor efecte trecătoare? Ele nu iau naștere în urma inspirației, ci în urma unui lung și dificil proces de studiu efectuat sub conducerea rațiunii. Sir Thomas Lawrence avea obiceiul să spună: „Deoarece nu putem nici măcar să sperăm că vom putea concura vreodată cu natura în privința frumuseții și delicateții formelor sale și culorilor sale — singura noastră șansă constă în selectarea și combinarea lor. Ar fi greu să dăm o definiție mai potrivită. Am putea adăuga numai că și această alegere și combinare trebuie s-o învățăm tot de la natură... Pictura este și o știință și trebuie să fie considerată o muncă de cercetare avînd drept scop aprofundarea dreptului naturii. Oare nu ar trebui să privim arta ca un domeniu al filozofiei naturii? (J. CONSTABLE, *Eine Selbstbiographie* ed. cit., p. 218—220).
26. E.Newton, *Malarstwo brytyjskie*, ed.cit., p.29.
27. Cf. A.C. RITCHIE, *Masters of British Painting, 1800-1950 The Museum of Modern Art*, New York, 1956, p.14.
28. H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, 1955, p. 50.
29. Cf. J.STYRZYNSKI, *Pod znakiem Delacroix* (Sub semnul lui Delacroix), în „Sztuka i krytyka“ I, 1957, p.14-18.
30. A.HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1948, p.62.
31. H.FOCILLON, *De Callot à Lautrec*, capit. *Delacroix et l'art moderne*, Paris, 1957, p.82.
32. R.DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, documente inedite publicate de P.Francastel, Paris, 1957,p.119.
33. „Paysage poétique” — termen apărut în timpul romantismului (G. Planchet în „Revue des Deux-Mondes”, X, 1857, p.398; apud A. Coquis, *Corot et la critique contemporaine*, Paris, 1959, p. 78) servește pînă astăzi drept cea mai bună definire a atmosferei acestei picturi sentimentale. Încă din deceniul al cincilea al secolului trecut a fost folosit foarte mult, ca, de exemplu, în următoarea formulare: „Corot reprezintă cu siguranță, cel mai bine imaginația poetică a timpurilor noastre. Fiecare din operele sale poartă pecetea imaginației sale (G.Planchet, „Revue des Deux-Mondes”, XVII, 1847, p. 365 A. Coquis, *Corot...*, ed.cit., p. 47).

34. C.ROGER-MARX, *Le paysage français de Corot à nos jours, ou le dialogue de l'homme et du ciel*, Paris, 1952, p.32.
35. Apud J. LEYMARIE, *Impressionismus*, Geneva 1955, p. 69.
36. W.WEISBACH, *Vincent Van Gogh, Kunst uns Schicksal*, Basel, 1949 — 1951, vol. II, p.205.
37. M.SANDOZ, *Signac et Marquet à La Rochelle*, Poitiers, 1957, p.26.
38. G.BESSON, Introducere la catalogul *Exposition Marquet Musée Toulouse Lautrec*, Alibi, 1957, p.18-19.
39. În legătură cu *Peisajul* lui Seurat din 1882, Herbert spune: „This small canvas, probably painted late in 1882... makes explicit Seurat's debt to Corot. The central tree and its delicate foliage are particularly Corotesque, although the brighter palette hints at a thorough knowledge of the Impressionists, especially Pissarro... With the occasional appearance of earth colors and the grey canvas priming, the general effect is rather subdued somewhere between Corot's late palette and that of the Impressionists” (*Seurat in Chicago and New York*, în „Burlington Magazine”, mai 1958, p. 180; apud H. Dorra și J. Rewald, *Seurat*, Paris, 1959, p.23).

CAPITOLUL VI

1. F.NOVOTNY, *Die grossen französischen Impressionisten ihre Vorläufer und ihre Nachfolge*, Viena, 1952, p.17.
2. C. ROGER-MARX, *Le paysage français de Corot à nos jours ou le dialogue de l'homme et du ciel*, Paris, 1952, p.40.
3. K.V.TOLNAY, *Zu Cézannes geschichtlicher Stellung*, în „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, IX, Halle, 1933 (apud K.Badt, *Die Kunst Cézannes*, München, 1956, p.61).
4. A.VOLLARD, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, 1938 p. 54.
5. Deosebit de bine a fost formulată problema „privirii mobile“ a impresioniștilor de către W. Strezemiński. Merită să amintim aici câteva dintre afirmațiile sale: „Logic vorbind — fiecare obiect își are limitele sale distinct trasate. Dar observația ne arată că nu întotdeauna putem vedea aceste granițe, că, uneori, ele se șterg și se pierd. Logic vorbind, fiecare obiect își are culoarea sa bine definită. Însă observația ne arată că nu vedem culoarea pură, distinctă a obiectelor, că acea culoare pe care o vedem așa cum ni se prezintă pe pânză este rezultatul unei acțiuni materiale, controlabile a materiei lumii exterioare asupra componentelor materiale ale aparatului nostru vizual iar în „privirea mobilă„ (și așa

este, în realitate privirea noastră) se produce schimbarea și modificarea culorii. Dar acceptarea privirii mobile are și alte urmări, nu numai în domeniul culorii, ci și în acela al desenului și al formei. Privirea mobilă modifică nu numai raportul dintre culori, ci și relația reciprocă dintre formele naturii pe care le privim. Prin mutarea privirii se produce o modificare a perspectivei. În loc de un singur punct de referință, așa cum există în perspectiva anterioară, apar atâtea puncte de referință câte priviri aruncăm asupra spațiului respectiv. Transpunerea experienței noastre zilnice de viață din domeniul perspectivei a înlăturat principiul anterior al unui singur punct de referință în tablou, principiul de bază al perspectivei clasice, lineare și tridimensionale. Această perspectivă poate exista într-o teorie acceptată logic, dar nu există în perceperea noastră empirică, fiziologică a lumii. Noi privim lumea nu dintr-o singură privire fixă, ci printr-un șir de priviri aruncate în diverse direcții și fiecare privire își are punctul ei final de poprire... Pătrunderea privirii observatorului în planuri tot mai profunde ale spațiului a repetat procesul pe care îl remarcăm în viața noastră de toate zilele. Căci vederea, și aceasta trebuie înțeles foarte bine, nu este pur și simplu acțiunea vederii nedefinite, abstracte, o singură dată, ci este un proces, o activitate cu o anumită desfășurare în timp... (*Teoria widzenia* — Teoria vederii — Varșovia, 1958, p. 194-198).

6. În legătură cu aceasta, F. Novotny scrie: „Principiile optice ale perspectivei, ale construcției în funcție de experiențele zilnice din perspectiva științifică, nu sînt niciodată puse la îndoială de pictura impresionistă, dar, în același timp, nu sînt niciodată ridicate la rangul de probleme, în sensul pozitiv al cuvîntului. Spațiul subordonat acestor principii este o bază solidă pe care se desfășoară jocul divers al tensiunilor, mișcărilor, tonalităților, relațiilor reciproce dintre lumină, umbră și culori“ (*Die grossen französischen Impressionisten...* p.8). O părere asemănătoare este exprimată și de P. Francastel: „...schema compozițională a majorității pînzelor impresioniste este identică cu a celor clasice... este tradițional atît în ceea ce privește încadrarea, cît și împărțirea planurilor care sînt orientate spre fundul tabloului. (*Peinture et société*, Lyon, 1951, p.153).
7. F. NOVOTNY, *Die grossen französischen Impressionisten*, p.12.
8. Legăturile impresionismului cu pictura și sculptura în lemn japonez se referă și la metoda fragmentării peisajului înfățișat în tablou. În ambele cazuri întîlnim figuri și obiecte „tăiate“ de ramă (Renoir, *Place Clichy*, 1850, Degas, *Arlechin și Colombina*, 1884), scurtate, adesea (Degas, *La modistă*, 1884). Aceste scurtări ale figurilor

sînt rezultatul plasării punctului de observație cu mult deasupra pînzei, ceea ce se vede foarte clar în peisajele lui Renoir (*La Grenouillère*, 1869; *Sequana în Argenteuil*, 1873-1874) și ale lui C. Monet (*Taras în Havre*, 1866; *Fată citind*, 1876; *Sequana în Poissy* 1882 etc.).

9. Apud G.Besson, *Monet*, Paris, 1951, p.31.
10. K.BADT, *Die Kunst Cézannes*, München, 1956, p.58.
11. P. KLEE, *Das bildnerische Denken*, Basel, 1956, p.163.
12. G. BAZIN, *Corot*, Paris, 1951, p.50.
13. P. SELZ, *Mark Rothko*, The Museum of Modern Art, New York, 1961, p.11.
14. M. SEUPHOR, *Knaurs Lexikon abstrakte Malerei*, München — Zürich, 1957, p.14—15.

CAPITOLUL VII

1. O bibliografie generală a impresionismului polonez (excerptată din publicații din anii 1883-1960), compusă din 90 de titluri, a fost alcătuită de Zdzisław Kepiński, în lucrarea sa *Impresjonizm polski* (Impresionismul polonez), Varșovia, 1961, p. 29-30. Tot aici se găsesc note biografice și bibliografice ample referitoare la artiștii menționați de mine.
2. T. CZYZEWSKI, *Wladyslaw Slewinski*, Varșovia, 1928, p.12.

CAPITOLUL VIII

1. C.PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 227, scrisoare din ziua de 1.IV, 1891.
2. Fără a lua în considerație școlile locale, ca de ex., grupul belgian al „lumiștiilor”. O lucrare interesantă în acest sens a publicat F.MARET, *Les peintres luministes*, Bruxelles, 1944.
3. H.DORRA și J.REWALD, *Seurat*, Paris, 1959, p.XLII.
4. R.DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait, documents inédits publiés par P. Francastel*, Paris, 1957, p.117.
5. H.DORRA, J.REWALD, *Seurat*, XXVII.
6. Expresia aparține lui Felix Fénéon (*Le néo-impresionisme — correspondance particulière de „L'Art Moderne”*, 26 martie — 3 mai 1887) și sună în întregime în felul următor: „Synthétiser le paysage dans l'aspect définitif qui en perpétue la sensation, à cela tâchent les néo-impresionnistes” (apud H. Dorra, J. Rewald, *Seurat*, p.XIX—XX).
7. *Ibidem*, p. CVIII.
8. Termen folosit de critica acelor vremuri; apud J. REWALD, *Georges Seurat*, Paris, 1948, p.67.

9. În legătură cu relațiile dintre Seurat și Delaunay aflăm din prefața catalogului expoziției „Robert și Sonja Delaunay” Lyon, 1959, în care autorul, R.Jullion atinge, printre altele, și problema divizionismului, a ritmului formelor și a „orchestrației culorilor”, care le este comună celor doi artiști.
10. Apud H.DORRA și J.REWALD, *Seurat*, p. LI.
11. L. VENTURI, *Piero della Francesca, Gris, Seurat*, în „Diogenes”, Madison, 1953; lucrarea nu mi-a fost accesibilă.
12. H.READ, *A Concise History of Modern Painting*, New York 1959, p.26.
13. M.BRION, *Art abstrait*, Paris, 1956, p.252.
14. H.DORRA, J. REWALD, *Seurat*, p.LV.
15. În legătură cu aceasta au fost publicate o serie de studii interesante, care, din păcate, nu mi-au fost accesibile — F.WALTER, *Du paysage classique au surréalisme, Seurat*, în „Revue de l'art Ancien et Moderne”, Paris, apr.1933; A.Masson, *The Crisis of the Imaginary*, în „American Magazine of Art”, ianuarie, 1946, p.22-23. A. BRETON, *L'art magique*. Paris, 1957.

CAPITOLUL IX

1. „În ceea ce înțelege Cézanne prin cuvântul *réalisation* și în care sînt cuprinse, în același timp, strădaniile artistului, natura este de trei ori prezentă: în sursă — ca element real, autentic, în scop — ca element existînd ca obiect (în tablou) și în sfîrșit... ca un element care se manifestă coloristic” (K.BADT, *Die Kunst Cézannes*, München, 1956, p.170).
2. J.GASQUET, *Cézanne*, Paris, 1921; apud W.HESS, *Dokuments zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg, 1956, p.17.
3. Apud L.LARGUIER, *Cézanne, ou la lutte avec l'ange de la peinture*, Paris, 1947, p.123.
4. L. GUERRY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1950, p.169.
5. Această opinie se deosebește întrucîtva de cea a lui M. Raynal, care afirmă, printre altele, că schema piramidală care se repetă în multe dintre operele lui Cézanne, posedă, pe lîngă funcții compoziționale și o importanță secundară de simbol al infinitului (cf.M.RAYNAL, *Cézanne*, Geneva — Paris — New York, 1954.).
6. Apud L.LARGUIER, *Cézanne*, p.123.
7. W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Berlin — Bümliz, 1959, p.50.
8. J.CASSOU, *Panorama des arts plastiques contemporaines*, Paris, 1960, p.177.

9. Căutările lui Cézanne sînt în concordanță cu reflecțiile lui teoretice, cunoscute, printre altele, din relatarea lui E. Bernard: „Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traiter la nature par le cylindre, la sphère, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature, ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater Omnipotens Aeterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations les lumières, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air”*. (*Souvenirs sur Paul Cézanne, une conversation avec Cézanne*, Paris, 1926 p.56).
10. Apud J. REWALD, *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, p.403.
11. Cézanne spunea: „Desenul în sine este o abstracție; desenul și culoarea nu reprezintă două lucruri diferite, deoarece, în natură, totul este colorat... Pictînd — desenăm în același timp; cu cît se armonizează mai bine culoarea, cu atîta devine desenul mai precis. De bogăția de culori depinde complexitatea formei. Contrastele și relațiile reciproce dintre tonuri — iată taina desenului și a modelării”. (Apud J. STARZYŃSKI, *Ludzie i obrazy. Od Davida do Picassa*, Varșovia, 1958, p.84).
12. Apud E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, p.86.
13. În afară de analogie, în acest domeniu există și deosebiri importante între personalitatea lui Cézanne și Van Gogh. Pornind de la diferențierea pe care o făcea Cézanne între noțiunea de „modeler” și „moduler”, A. Lhote atrage atenția că la Van Gogh „... modulația aceasta se simplifică. Ea conduce ... la accentuarea nervozității picturii...” (*Traité du paysage*, Paris, 1948,

* Permiteți-mi să vă repet ceea ce vă spuneam aici : tratînd natura printr-o sferă, printr-un cilindru, atît în ansamblu, cît și fiecare latură a unui obiect, a unui plan, ne îndreptăm spre un punct central. Linile paralele cu orizontul dau întinderea unei secțiuni de natură sau, dacă preferați, a spectacolului pe care *Pater Omnipotens Aeterne Deus* îl desfășoară în fața ochilor noștri. Linile perpendiculare pe acest orizont dau profunzimea. Or, natura, pentru noi, oamenii, este mai mult în profunzime decît în suprafață, de unde necesitatea de a introduce în vibrațiile noastre de lumină, reprezentate prin roșu și galben, o cantitate suficientă de albastru, ca să putem simți aerul. (n. trad.)

p.29). În același timp, însă, principiul aerului care umbrește, al aerului care „modulează”, este acceptat întru totul de el. Această problemă este abordată de Van Gogh într-o scrisoare către fratele său (1883): „... la început desenam și apoi umpleam contururile. Maniera aceasta ar putea fi numită aridă. O altă metodă ar fi aceea după care desenul apare abia la sfârșit. Lucrul începe prin alcătuirea și combinarea tonurilor. Nu trebuie să te ocupi de desen, trebuie să tinzi spre a plasa tonurile dintr-o dată, pe cât posibil — în locul cel mai potrivit... În acest mod, se creează impresia că silueta ar fi răsucită de aer și astfel în tablou pătrunde o oarecare moliciune” (VINCENT VAN GOGH, *Briefe an seinen Bruder*, Berlin, 1928, vol.II, p. 217). Termenii utilizați de Cézanne: „modelare” și „modulare” corespund, în principiu, cu definițiile date de Van Gogh pentru „maniera aridă” și „maniera moale”. În ambele cazuri este vorba de o problemă asemănătoare care constă în eliminarea antagonismului dintre obiect și mediul lui înconjurător.

14. Cf. K.Badt, *Die Kunst Cézannes*, p.82.
15. E.Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, p. 82.
16. *Ibidem*.
17. „Analizînd opera lui Cézanne din perioada «întunecată» — scrie L.Guerry, — o putem caracteriza în modul următor: o viziune a spațiului la fel ca la toți pictorii care sînt în același timp artiști intuitivi și imaginativi, viziune care constă dintr-un cîmp sferoidal mobil. Răsucirea spațiului este obținută prin curbe, cercuri concentrice, prin pendularea în jurul unei axe, sau, în sfârșit, prin mișcarea liniilor și șerpuirea lor de-a curmezișul compoziției — linii care formează cîmpul de forțe. De cele mai multe ori, generatorul central al mișcării este sfera luminată...” (*Cézanne...*p.41.).
18. *Fernand Léger* (1881-1955), *Musée des Arts Décoratifs* Paris, 1956, p. 26. Ocupîndu-se mai îndeaproape de această problemă, Léger spune:... „Cézanne! celui-là notre maître à tous nous les modernes. Je le répète, sans lui, je me demande parfois ce serait la peinture actuelle... Cézanne, un révolutionnaire, son oeuvre s'enchaîne aux époques qui la précèdent tout en ouvrant une voie neuve vers l'avenir. C'est l'évolution même de la peinture”* (*Apud A.VERDET, Fernand Léger, Le dynamisme pictural*, Geneva, 1955, p.10.).
19. W.KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, p. 7
20. L. GUERRY, *Cézanne*, p.169-170.

* Cezanne ! Profesorul nostru, al tuturor modernilor. Repet, fără el, mă întreb uneori ce ar reprezenta pictura actuală... Cézanne ! Un revoluționar a cărui operă se înlanțuie cu operele care l-au precedat, deschizînd, în același timp, un drum nou spre viitor. Este însăși evoluția picturii. (n. trad.)

CAPITOLUL X

1. Cf. W.WEISBACH, *Vincent Van Gogh, Kunst und Schicksal*, Basel, 1949-1951, vol.II, p. 210.
2. A.C.RITCHIE, *Abstract Painting and Sculpture in America The Museum of Modern Art*, New York, 1951, p. 125.
3. Apud J.STARZYŃSKY, *Van Gogh, malarz i człowiek* (Van Gogh pictorul și omul), în „Materialy do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, nr. 17, 1954, p.97.
4. W.WORRINGER, *Formprobleme der Gothik*, München, 1918, p.52.
5. H.BAHR, *Expressionismus*, München, 1920, p.62.
6. R. COGNAT, *Soutine, Les trésors de la peinture française*, Geneva — Paris — New York, f.a.
7. Apud H. FLEMING, *Emil Nolde (1867-1956)*, în „Przegląd artystyczny”, 1958, nr.3, p.22.
8. Apud L.E.MULLER, *Le fauvisme*, Paris, 1956, p.25.
9. C.ESTIENNE, *Van Gogh*, Geneva, 1953, p.54.
10. „A picta însemnează a desena cu culorile...” — V. van Gogh, *Briefe an seinen Bruder*, Berlin, 1928, vol II, p. 162.
11. *Ibidem*, p.418.
12. În legătură cu aceasta, J.Starzyński scrie: „Nu suprafața era aceea care îi trezea interesul ci expresia emoțională a obiectului. Putem spune, de exemplu, că impresioniștilor le plăcea efectul luminii solare — Van Gogh iubea soarele” (*Van Gogh...* p.96).
13. *Ibidem*, p.97.
14. W. Kandinsky scrie în legătură cu aceasta: „Dacă facem două cercuri de aceeași mărime și acoperim unul cu galben și pe celălalt cu albastru, vom observa chiar dacă ne concentrăm un timp atenția asupra lor, că galbenul radiază, are o direcție excentrică și pare să se apropie de privitor. Albastrul, în schimb, dezvoltă o direcție concentrică... se depărtează de om. Privirea este respinsă de primul cerc (cel galben), în timp ce în cel de al doilea se scufundă” (*Ibidem*, p.88).
15. W.KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Berlin — Bümliz, 1959, p.92.
16. J.MEURIS, *Van Gogh aujourd'hui*, Bruxelles, 1958, p. 70. Autorul merge chiar mai departe, subestimând teza general acceptată a legăturii directe dintre Van Gogh-coloristul și coloristul Vlaminck: Influența lui Van Gogh nu este vizibilă nici la Vlaminck, nici la Derain, ci tocmai la Matisse. Și Dealunay a folosit experiența lui și după el, pictorii din generația noastră” (*Ibidem*, p.46).

17. C.Estienne atrage atenția asupra acestor descoperiri ale lui Van Gogh: „Se deosebea de impresionisti prin faptul că folosea negrul, prin faptul că simțea întunericul în mod coloristic“ (*Van Gogh*, p.33).
18. H.FOCILLON, *La peinture au XIX^e et au XX^e siècle*, vol. II, p. 269.
19. Într-o discuție cu Vollard, Renoir spunea: „Negrul nu este o culoare? Unde ați învățat dumneavoastră aceasta? Negrul — păi asta este regina culorilor!“ (*Apud A. Vollard, En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, 1938, p.208).
20. W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, p. 96.
21. VAN GOGH, *Briefe...*, p. 540.
22. W.WEISBACH, *Vincent Van Gogh*, p. 540.
23. VAN GOGH, *Briefe...*, p. 246.
24. *Ibidem*, p. 299.
25. *Apud P.COURTHION, Raoul Dufy*, Geneva, 1951, p. 68.

CAPITOLUL XI

1. A. MALRAUX, *Psychologie de l'art. Le musée imaginaire*, Geneva, 1947, p. 62.
2. C. ESTIENNE, *Gauguin*, Geneva, 1953, p. 104.
3. Caracterul decorativ al lui Gauguin, care urmărește să dobândească încărcătura emoțională existentă în însăși culoare, se aseamănă, întrucîtva, cu căutările coloristice ale lui Kandinsky. Este drept că el nu s-a referit în nici una din scrisorile sale la creația lui Gauguin, este însă greu, „... să nu vedem influența pe care a exercitat-o asupra lui atmosfera lui Gauguin — scrie C. Estienne — ca și spiritul de sinteză. Acest lucru este vizibil atît în tablourile lui care au fost pictate înainte de 1900, ca și în cele pictate după 1900 (*Ibidem*, p. 103).

Această observație este îndreptățită numai în privința lucrărilor lui Kandinsky de după 1900, mai exact a celor dintre anii 1906 și 1912. În anul 1906, Kandinsky a locuit la Paris. Șederea lui a coincis cu data deschiderii marii expoziții retrospective Gauguin, care cuprindea peste 200 de lucrări. Pe baza peisajului lui Kandinsky *Compoziție* (1910), se pot trage concluzii cu privire la confruntarea poziției sale cu căutările asemănătoare ale maestrului din Pont-Aven. În ambele cazuri, rolul principal este jucat de viziunea primitivă asupra naturii. Pentru Gauguin, sursa de inspirație era exoticul din Oceania, pentru Kandinsky peisajul rusesc și arta populară. Aceste influențe folclorice sînt evidente și în combinația de culori vii pe care o folosește Kandinsky în ritmica petelor clar conturate, ceea ce reprezintă, într-o oarecare măsură influența fovismului. Deși lucrările celor doi artiști posedă o tonalitate coloris-

- tică diferită, le este totuși comună tendința de folosire a simbolicii culorilor așezate în combinații decorative.
4. În legătură cu aceasta, Cézanne spunea: „...nu sînt de acord cu lipsa de modelare la el” (apud E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, 1926, p. 31).
 5. P. FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, 1951, p. 193.
 6. A. G. AURIER, enumerînd cîteva cercuri culturale din sfera artei primitive, dă ca exemplu Grecia. Putem fi de acord cu ideea sa numai în cazul în care considerăm că avem în vedere simplitatea sculpturii arhaice. În principiu, Gauguin și-a accentuat deosebirea neîndoiebnică dintre creația sa și creația clasică. Atingînd în treacăt această temă, dăm de urmele disputei între două concepții opuse despre pictura cu caracter decorativ: Puvis de Chavannes și Gauguin. Prima reprezintă monumentalizarea clasicizantă, cea de a doua monumentalizarea cu trăsături primitive. În primul caz avem a face cu caracterul decorativ — ca formă de manifestare a conținutului literar, în cel de al doilea — cu caracterul decorativ pur pictural. Tocmai aceasta voia să spună Gauguin cînd declara: „Puvis își explică ideile, dar nu le pictează... este un grec... arta greacă reprezintă o greșală, dar, independent de aceasta, este frumoasă...” (apud C. ESTIENNE, *Gauguin*, p. 96).
 7. A. G. AURIER, *Le symbolisme en peinture*, în „Mercure de France”. III, 1891, p. 162—163 (apud J. REWALD, *P. Bonnard*, New York, 1948).
 8. Apud J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1955, p. 343.
 9. Despre impresioniști, Gauguin spunea: „Ils cherchent autour de l'oeil, et non au centre mystérieux de la pensée...” (* (apud J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1955, p. 343).
 10. Această propoziție folosită de Gauguin este expresia părerilor sale cu privire la funcția obiectului ca „pre-text” și a concepției sale care definea legătura dintre idee și tablou; ea este identică cu principiile proclamate de Edgar Allan Poe, explicate în lucrarea *The Poetic Principle*. Asupra acestui lucru atrage atenția și K. Clark (*Landscape into Art*, Edinburg, 1956, p. 145), amintind, în același timp, că principii asemănătoare fuseseră formulate și de Whistler în anul 1885. Ele sînt tipice pentru poezia din epoca simbolismului și pentru căutările din pictură înrudite cu aceasta și din care face parte, fără îndoială, și arta lui Gauguin.
 11. H. FOCILLON, *De Callot à Lautrec*, Paris, 1957, p. 140.

12. C. ESTIENNE, *Gauguin*, p. 75.
13. *Ibidem*, p. 40.
14. B. DORIVAL; *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, 1946, vol. III, p. 303.
15. P. COURTHION, *Art indépendant*, Paris, 1958, p. 214.
16. M. BRION, *Art abstrait*, Paris, 1956, p. 214.
17. M. GHYKA, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927, p. 26.
18. M. BRION, *Art abstrait*, p. 259.
19. *Ibidem*.
20. J. GRENIER, *Vitraux d'Estève*, în „XX^e Siècle”, 1959, 12, p. 79.
21. *Ibidem*.
22. C. ROGER-MARX, *Le paysage français, de Corot à nos jours*, Paris, 1952, p. 47.
23. Cf. G. CLEMENCEAU, *Claude Monet, Les Nymphéas*, Paris, 1928.
24. P. Francastel scrie în legătură cu aceasta: „Delaunay spre sfârșitul vieții sale s-a apropiat din nou de o anumită fracțiune a impresioniștilor, care se despărțise. *Ritmurile lui nesfârșite* se apropie de *Nuferii* lui Monet” (introducere la scrieri complete — R. Delaunay *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par P.F., Paris, 1957, p. 44).
25. C. PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, p. 171: „În ceea ce îi privește pe vechii prieteni ai lui Monet, aceștia priveau cu oarecare regret cum cariera lui de impresionist se termină în căutări tehnice. Exprimiându-și admirația pentru talentul său, acceptându-l în tăcere drept conducător al grupului — au fost nevoiți să recunoască părerea lui Degas, după care „Monet nu mai face decât decorațiuni frumoase” (scrisoare din 8–10 iulie 1888).
26. P. FRANCASTEL, *Du cubisme à l'art abstrait*, p. 158.
27. F. NOVOTNY, *Die grossen französischen Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolge*, Viena, 1952, p. 31.
28. Apud E. NOVOTNY. *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938, p. 96.
29. Apud M. de FELLS, *La vie de Claude Monet*, Paris, 1929, p. 205.
30. J. BIALOSTOCKI, *Bruegel pejzazysta* (Bruegel peisagist), Poznan, 1956, p. 29.
31. Apud M. DE FELLS, *La vie de Claude Monet*, p. 206.
32. Cf. G. BESSON, *Dufy*, Paris, 1953, p. 22.
33. P. FRANCASTEL, *Du cubisme à l'art abstrait*, p. 240.
34. Apud P. COURTHION, *Raoul Dufy*, Geneva, 1951, p. 58.

35. Merită să amintim aici declarația lui Dufy, care explică mai îndeaproape metoda acestui artist și definește atitudinea sa față de natură, precum și motivele care l-au îndemnat să o rupă cu impresionismul după anul 1906: „În jurul anilor 1905–1906 pictam pe plaja Sainte-Adresse. Pînă atunci înfățișasem plaja după maniera impresionistă. În felul acesta am ajuns la un punct în care am început să mă simt sătul de această manieră de copiere a naturii; aceasta m-a dus la pierderea în infinit, la o rătăcire printre meandrele lui, în cele mai mici și mai neînsemnate detalii. Eu însumi rămîneam în interiorul tabloului. Într-o zi am ieșit cu caseta mea de lucru și cu o bucată obișnuită de hîrtie. M-am așezat pe plajă, în fața unui motiv oarecare. Am început să mă uit la tuburile mele cu culori, la pensule, gîndindu-mă cum aș putea reda nu numai ceea ce vedeam, ci și ceea ce este, ceea ce există pentru mine, ceea ce este realitatea mea. Am început să desenez, alegînd din natură elementul care îmi convenea cel mai mult. Apoi am redat fiecare obiect cu ajutorul culorii negre, amestecată cu alb, am modelat contururile, lăsînd de fiecare dată în centrul obiectului o pată albă pe hîrtie, pe care ulterior o acopeream cu diverse culori de intensități specifice destul de mari. Ce am realizat? Un număr mic de culori: bleu, negru, ocră... Am fost totuși uimit de rezultat. Am înțeles imediat că descoperisem ceea ce căutam de la început. Din acea zi mi-a devenit imposibil să mă mai întorc la luptele sterpe cu elementele care se azvîrleau în fața privirii mele. Pentru mine, încetase să mai existe problema redării lor cu ajutorul formelor exterioare” (Apud P. Courthion, *Raoul Dufy*, p. 66).

36. Apud A. LHOTE, *La peinture libérée*, Paris, 1956, p. 144. 60.

37. P. KLEE, *Das bildnerische Denken*, Basel, 1956, p. 59–60.

Caracterul decorativ, considerat drept armonia acordurilor coloristice, este și o concepție care corespunde poziției lui Signac. În lucrarea sa *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Signac spune analizînd creația lui Delacroix: „Toate tonurile calde și vesele se vor completa cu cele reci și delicate, într-o simfonie decorativă”. J. Starzyński face următoarea observație, cu privire la acest citat: „Această linie a colorismului decorativ care începe de la Delacroix ajunge și în secolul nostru, trecînd prin impresionism și neoimpresionism” (Apud J. STARZYŃSKI, *Pod znakiem Delacroix*, în „Sztuka i Krytyka”, 1957, 1, p. 12).

CAPITOLUL XII

1. F. FELS, *L'art vivant*, Geneva, 1956, p. 148.
2. B. DORIVAL, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, 1946, vol. III, p. 14.
3. R. DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*. Documents inédits, publiés par Pierre Francastel, Paris, 1957, p. 194.
4. Cézanne spunea despre sine: „Sînt un primitiv al artei contemporane... Voi rămîne ca primitiv pe drumul pe care l-am descoperit“. (Apud E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne, une conversation avec Cézanne*, Paris, 1926, p. 51 și 89).
5. D. COOPER, *Rousseau*, Paris, 1951, p. 60.
6. În legătură cu aceasta, Dorival scrie: „Lumea lui se închide în nemișcare, tigrii lui nu se aruncă, maimuțele nu sar, sînt înfățișate întotdeauna odihnîndu-se somnoroase, sau hrănindu-se“ (*Souvenirs sur Paul Cézanne*, p. 32).
7. Concretizarea obiectului care se manifestă în operele Vameșului poate fi privită și din alt unghi, așa cum priveau acest fenomen artiștii germani de la începutul sec. al XX-lea. La prima expoziție „Blaue Reiter“ din anul 1911, au participat ca invitați din străinătate Delaunay — care reprezenta, după părerea organizatorilor, „grosse Abstraktion“ — și Rousseau, care reprezenta „grosse Realistik“. Caracterul realist mărit al obiectului din opera lui Rousseau a impresionat plăcut pe specialiști. Sub această impresie, Kandinsky scria: „Artistul care amintește în multe cazuri de un copil, poate asculta ușor tonul interior la lucrurilor. Acestea sînt rădăcinile adînci ale realismului. Deschiderea cea mai completă și mai simplă a învelișului exterior provoacă desprinderea obiectului de totalitatea lui concretă eliberînd sunetul lui interior. Henri Rousseau, care poate fi numit părintele realismului, deschide, tocmai acest drum“ (*Essays über Kunst und Künstler* Stuttgart 1955, apud HESS, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg, 1956, p. 88).
8. Apud A. VERDET, *Fernand Léger, le dynamisme pictural*, Geneva, 1955, p. 65.
9. Cf. H. ROUSSEAU, *Autoportret*, 1890.
10. „Naivitatea lui reiese din atitudinea față de obiect — spune D. Cooper — și nu din naivitatea mijloacelor tehnice...“ (D. Cooper, *Rousseau*, p. 56).
11. F. JOURDAIN, *Utrillo*, Paris, 1953, p. 30.
12. Cf. F. CARCO, *Utrillo*, Paris, 1956, p. 79.
13. B. DORIVAL, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, p. 33.

CAPITOLUL XIII

1. G. Söderström serie, în legătură cu aceasta: „După părerea lui Strindberg, artistul trebuie să folosească caracterul întâmplător care se manifestă în fiecare moment al creației; trebuie să se supună influenței operei care iese din mîna sa — fără a ține seama de atitudinea pe care a avut-o inițial” (*August Strindberg, du hasard dans la production artistique*, în „*Quadrup*” 10, 1961, p. 6).
2. Strindberg identifică caracterul ocazional cu libertatea absolută a artei: „Pelerinule trecător, dacă vrei să vii după mine, vei respira liber, pentru că în lumea mea domnește dezarmonia — care este libertatea” (*apud* G. SÖDERSTRÖM, *ibidem*, p. 8).
3. *Ibidem*.
4. Declarația lui Strindberg amintește de o metodă asemănătoare, utilizată de Mallaroné și constînd din „... distrugerea aparențelor și înfățișarea lumii ca o halucinație” (*apud* R.M.ALBÈRÈS, *Bilans literatury XX wieku* — Bilanțul literaturii sec. al XX-lea — Varșovia, 1956, p. 186). Această metodă are legături și cu simbolică poeziei lui A.Rimbaud, care spunea despre sine însuși: „M-am obișnuit cu halucinația obișnuită. Văd cu ușurință o moschee în locul unei fabrici, calești pe drumurile cerului, un salon pe fundul unui lac...” (A. RIMBAUD, *Poezje*, trad. de J. Kott, Varșovia, 1956, p. 133).
5. Un exemplu edificator poate fi, în acest caz, comparația peisajului lui Strindberg, *Ceață de zăpadă* (1892) cu lucrarea lui J.P.RIOPELLE, *Rosemer* (1955).
6. Despre ea, Strindberg spunea: „Trebuie să pictăm ceea ce vedem în noi, și nu să copiem munții și cîmpiile, căci acestea sînt inexprimabile...” (*apud* G. SÖDERSTRÖM, *August Strindberg*, p. 7).
7. J.GRENIER, *Le grand hasard de la nature*, în „*Preuves*”, iulie, 1961, p. 50.
8. Comparația aparține lui A.PORTMAN, *Art et Nature*, Bâle, 1958.
9. Cf. J.GUICHARD-MEILI, *Regarder la peinture*, Paris, 1960; *apud* J. Grenier, *Le Grand hasard ...*, p. 60.
10. *Apud* G.SÖDERSTRÖM, *August Strindberg ...*, p.8.

CAPITOLUL XIV

1. Qu'importe la nature en soi ! Elle n'est pour l'artiste qu'une occasion de s'exprimer. L'art est la poursuite acharnée par la seule plastique de l'expression, du sentiment intérieur”* (*Apud* J.E.Muller, *Le fauvisme*, Paris, 1956, p. 2).
2. M. RAGON, *Gustave Moreau*, „*Cimaise*”, 1961, 8, p. 19

3. Apud J. E. MULLER, *Le fauvisme*, p. 27.
4. Apud M. GENEVOIX, *Vlaminck*, Paris, 1954.
5. *Ibidem*.
6. J.E.MULLER, *Le fauvisme*, p. 29.
7. É. SZITTYA, *Soutine et son temps*, Paris, 1955, p. 66.
8. A. LHOTE, *La peinture libérée*, Paris, 1956, p. 21.
9. Sînt nevoit să prezint problema pe scurt. Ar mai fi trebuit să amintesc aici de rolul lui Chagall și Permeke, ca și al lui Gromaire, precum și de rolul elementului expresionist existent în creația simbolică a lui Ensor și Munch. În legătură cu aceasta, s-ar mai putea aminti și o parte din creația lui W. Wojtkiewicz, autorul unei serii întregi de propuneri interesante în domeniul peisajului simbolic cu trăsături expresive.
10. Cf. É. SZITTYA, *Soutine...* ed. cit.
11. B. DORIVAL, *Cinq études sur Georges Rouault*, Paris, 1956, p. 68
12. W. WORRINGER, *Formprobleme der Gothik*, p. 47.
13. *Ibidem*, p. 34. Estetica lui Worringer a influențat în mare măsură expresionismul german. Ea rezultă din precizarea diferențelor dintre cele două direcții principale ale artei contemporane pe care le caracterizează:
 - a. acțiunea organico-senzorială a voinței, exprimată în plastica figurativă legată de ideologia și estetica clasică;
 - b. acțiunea psiho-spirituală a voinței, exprimată de arta nonfigurativă, nelegată de lumea formelor exterioare. Este caracteristică pentru arta popoarelor primitive și pentru arta nordică.
 La rezolvări asemănătoare vor ajunge și artiștii grupării „Brücke” și chiar și W. Kandinsky, pentru care expresionismul va fi „expresia impresiei interioare” (*Ibidem*, p. 96), va fi forma prin care se manifestă pe deplin „das Geistige in der Kunst”.
14. Apud L. GROTE, *Deutsche Kunst im zwanzigsten Jahrhundert*, München, 1954, p. 24 — 25.
15. Autorul spune despre pictorii grupării „Brücke” următoarele: „Paleta lor este pămîntie; au stins razele culorilor în ulei, pentru că erau pătrunși de o sumbră seriozitate” (*Ibidem*, p. 38).
16. Nolde se străduia, așa cum recunoștea el însuși, „... să înfățișeze culorile în viața lor proprie, intimă — plîngînd sau rîzînd, visul și fericirea, fierbinți și sfînte ca niște cîntece de dragoste, erotice, ca un cîntec al unui cor minunat” (Apud H. T. FLEMING, *Emil Nolde, 1867—1956*, în „Przegląd artystyczny”, 3, 1958, p. 22.)
17. Kandinsky serie în legătură cu aceasta: „Însăși suplețea sau grosimea liniilor, înlănțuirea formelor pe suprafața picturală, interpătrunderea formelor — sînt un exemplu

suficient pentru ilustrarea construcției spațiului. Culoarea creează alte posibilități — dacă este bine utilizată poate să se retragă sau să înainteze, poate să se ridice sau să cadă, cu alte cuvinte poate să facă dintr-un tablou o ființă care se mișcă în aer — ceea ce reprezintă dezvoltarea picturală a spațiului (*Über das Geistige in der Kunst*, p. 112).

18. *Ibidem*, p. 111.
19. În legătură cu aceasta cf. W. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, 1954, p. 178 și 180.
20. Influența lui Delaunay asupra creației lui Marc constituie de mai multă vreme o chestiune litigioasă în știință. Critica franceză accentuează în mod deosebit influența exercitată de Delaunay asupra artiștilor din grupul „Blaue Reiter“, în timp ce pentru critica germană acest fenomen este considerat secundar. Să dăm cuvântul artistului. F. Marc scria, într-o scrisoare adresată chiar lui Delaunay: „Îmi plac tablourile dumneavoastră și îmi este greu să pun la îndoială utilitatea ideilor dvs. istorice și filozofice pentru dezvoltarea artistică a dvs. și a altora, dar în nici un caz a mea... Văd în ele un pericol chiar pentru dvs. Nu este adevărat că 2×2 fac patru, niciodată... (Apud H. HESS, *Lyonel Feininger*, Stuttgart, 1959, p. 90).
21. H.M.WINGLER, *Oskar Kokoschka, das Werk des Malers*, Salzburg, 1956, p. 36.
22. Kokoschka explică acest fenomen într-o oarecare măsură prin defectul său de vedere — astigmatismul. Cf. O. KOKOSCHKA, *Schriften 1907—1955*, München, 1956, p. 443.
23. H. M. WINGLER, *Oskar Kokscha...*, p. 34.
24. H. READ, *A Concise History of Modern Painting*, New York, 1959, p. 240.
25. J. T. Soby, accentuează legătura lui cu expresionismul german și mexican (*Contemporary Painters. The Museum of Modern Art*, New York, 1948, p. 43—48).
26. G. W. DIGBY, *Meaning and Symbol in the Three Modern Artists (Munch, Moore, Nash)*, Londra, 1955.

CAPITOLUL XV

1. F. LÉGER, apud A. VERDET, *Fernand Léger, le dynamisme pictural*, Geneva, 1955, p. 15.
2. *Fernand Léger (1881—1955)*, cat. exp. Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1956, p. 20.
3. Creatorul contemporan — declară în acest sens Apollinaire, „...nu disprețuiește nici unul dintre fenomenele naturii. Face descoperiri atât în mediile cele mai uriașe, mai necuprinzătoare, mai nesfârșite: în mulțimea oamenilor, în ceturi, în oceane, popoare, ca și în faptele aparent, cele mai simple: în palma care

zace în buzunar, în chibritul care — dacă este frecat — se aprinde, în glasurile animalelor, în parfumul grădinilor după ploaie..." (G. Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, Paris, 1946; apud R. M. Albérès, *Bilans literatury XX wieku* — Bilanțul literaturii din sec. al XX-lea, Varșovia, 1956, p. 195).

4. F. Léger, cat. exp. 1956, p. 20.
5. G. HABASQUE, *Art et technique, la cinétique*, „XXe siècle“ nr. 17, 1961, p. 85.
6. *Ibidem*, p. 85
7. A. VERDET, *Fernand Léger*, p. 21.
8. În legătură cu aceasta, F. Léger scrie: „Studiez tot ceea ce mă interesează de ex. pietrele, frunzele, insectele. Mă plimb, le colecționez. Apoi desenez într-un mod realist. Mă folosesc adesea de lupă. Caut formele, găsesc ritmurile. Interpretarea apare în funcție de destinație... Pornesc întotdeauna de la obiect, niciodată de la sentimente. Și de ce n-aș spune-o — sînt un clasic (Apud A. VERDET, *Ibidem*, p. 11).
9. „... în compozițiile lui nu era nimic figurativ sau abstract — spunea A. Verdet — totul se încadra în funcții sociologice, totul era funcțional“ (*Ibidem*, p. 19).
10. Cf. G. APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes*, Geneva, 1950.
11. J. CASSOU, *Fernand Léger*, în „Twórczość“, 1957, nr. 4, p. 237 (trad. de K. Wojciechowska).
12. Acestea sînt opiniile lui Jean Cassou, formulate în introducerea la catalogul expoziției lui F. Léger din 1956. Dezvoltînd această teză, Cassou ajunge la convingerea că în cazul lui Léger avem a face „... cu o artă mai mult mecanică decît speculativă sau geometrică“ (*Ibidem*, p. 11). În continuare, el scrie tot în legătură cu aceasta: „Caracterul intelectual și clasic al cubismului s-a manifestat în modul cel mai transparent în cubismul lui Léger. Fără îndoială, el nu a suportat consecințele extremiste ale speculației geometrice, așa cum s-a întîmplat în cubismul analitic al lui Braque, Picasso, Gris. Datorită temperamentului său specific, Léger a devenit înainte de toate un inginer, un practician, un meseriaș“ (*Ibidem*, p. 12).
13. În legătură cu sintetismul lui Léger, care rezultă din tendința spre înfățișarea vieții „condensate“ — cf. declarația artistului din cat. exp. de la Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1956, p.29.
14. „În viața omului modern domnește, din ce în ce mai mult, ordinea geometrică. Întreaga creație mecanică și industrială este dependentă de „volontés géométriques“ (F. Léger. cat. exp., 1956, p.170).
15. Artistul își caracterizează în modul următor metoda de creație care îi permite să formuleze definiția

„valorii] obiective a copacului“. „Si j'isole un arbre d'un paysage, si je m'approche de cet arbre, je vois que son écorce a un dessin intéressant et d'une forme plastique, que ses branches ont une violence dynamique qui doit être observée, que ses feuilles sont décoratives. C'est ce que j'appelle la valeur objective d'un arbre. Enfermée dans le sujet elle n'est pas mise en valeur“* (*Ibidem*, p. 306).

16. *Ibidem*, p.250.
17. Boccioni spune: „Omul se îndreaptă în direcția mașinii iar mașina se îndreaptă în direcția omului“ (BOCCIONI FUTURISTA, *Pittura, scultura futuriste. Dinamismo plastico*, Milano 1914, p.24).
18. *Ibidem*, p.26.
19. În acest sens, în manifestul tehnic publicat la Milano în 1910, citim: „Mișcarea nu va mai fi pentru noi un moment prelungit al dinamismului; va fi, fără îndoială, expresia veșnică a mișcării. Totul se mișcă, totul se schimbă brusc. O figură nu stă niciodată în fața noastră nemișcată, ci apare și dispare fără încetare. Obiectele în mișcare, care creează pe retina ochiului senzația de continuitate, se înmulțesc, se deformează, apar unul după altul ca o vibrație a spațiului, pe care îl măsoară...“ (*Malarstwo Futurystyczne — manifest techniczny — Pictura futuristă — manifest tehnic*, citat după „*Przegląd artystyczny*“, 1952, 2, p.4).
20. Léger argumentează: „Deoarece pictura este o problemă a văzului — trebuie să fie o reflectare a condițiilor exterioare — și nu a condițiilor psihice“ (catalogul exp. din 1956, p. 29).
21. BOCCIONI, *Pittura, scultura futuriste...*, p.20.
22. R.CARRIERI, *Boccioni peintre de sensations*, „XXe siècle“ 17, 1961, p.65.
23. *Ibidem*, p.61.
24. *Manifest techniczny — rzeźba futurystyczna*, Medalion 1912 (Manifestul tehnic al sculpturii futuriste, Medalion 1912); apud „*Przegląd artystyczny*“, 1958, nr. 2, p.8.
25. „Motion for the Futurist painter was not an objective fact to be analyzed, but simply a modern means for embodying a strong personal expression. As different as their procedures were, the Futurists came closer in their aims to the *Brücke*, or, better, to Kandinsky and

* Dacă izolez un copac dintr-un pelsaj, dacă mă apropii de acest copac, voi vedea că coaja lui are un desen interesant și de formă plastică, că ramurile lui au o violență dinamică care trebuie să fie remarcată, că frunzele lui sînt decorative. Asta este ceea ce eu numesc „valoarea obiectivă a unui copac“, Claustreată în subiect, ea nu este pusă în valoare.
(n. trad.)

- the *Blaue Reiter* than to the Cubists"* (J.C. Taylor, *Futurism*, Museum of Modern Art, New York, 1961, p. 10).
26. BOCCIONI, *Pittura, scultura futuriste*...p.19.
 27. *Ibidem*, p.22.
 28. „L'artista nuovo considera la natura come un campo d'esperienza...” — spune A.Soffici (*Primi principi di una estetica futurista*, Florența, 1920, p.25).
 29. *Ibidem*, p.80.
 30. BOCCIONI, *Pittura, scultura futuriste*...p.25.
 31. *Malarstwo futurystyczne — manifest techniczny* (Pictura futuristă — manifestul tehnic), p.5.
 32. Pentru futuriști, aceste fenomene sînt inseparabile din cauza permanentei pătrunderi a obiectului în spațiu și a spațiului în obiect. Manifestul futurist din anul 1910 conține o explicație importantă în acest sens. „Nu mai există spațiul; drumul udat de ploaie și luminat de becurile electrice duce undeva spre centrul pămîntului; soarele se află la depărtări de miliarde de kilometri de noi; dar casa care se înalță în fața noastră nu pare a fi crescut din însuși discul soarelui?” (*Ibidem*).

CAPITOLUL XVI

1. *Apud* J.LASSAIGNE, *Jacques Villon*, Paris, 1950, p. 15.
2. *Ibidem*.
3. În legătura cu aceasta, J.P.Crespelle scrie: „Pentru a simplifica clasificările, se spune că ar fi un cubist care pictează cu culorile impresioniștilor. Dar aceasta este numai o parte de adevăr. În realitate, Villon a preluat de la cubiști capacitatea de analiză geometrică a obiectului, iar de la impresioniști raportul lor față de culoare. Însă el se abate mult de la statica rece a lui Braque sau Picasso, ca și de cețurile lui Claude Monet” (*Villon*, Paris, 1958, p.8).
4. W.KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Berlin — Bümliz 1959, p.73.
5. J.CASSOU, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, 1963, p.173.
6. G.APOLLINAIRE, *Kubiści* (Cubiștii), Cracovia, 1959, p. 20.
7. Artistul spune: „În preajma anilor 1910-1911 am început să folosesc piramida descoperită de Leonardo” (*Apud* J.Villon, *De la pyramide au carré*, în „XX^e siècle”, 1959, 12, p.19).
8. *Ibidem*.

* Pentru pictorul futurist, mișcarea nu reprezenta un fapt obiectiv de analizat, ci pur și simplu, o metodă modernă pentru a imprima o expresie personală puternică. Indiferent cît de diverse erau procedeele lor, futuriștii se apropiau, în privința scopurilor urmărite de *Brücke*, sau mai curînd de Kandinsky și de grupul *Blaue Reiter* decît de cubiști. (n. trad.).

9. P.COURTHION, *Art indépendant*, Paris, 1958, p.104.
10. Acest tip de construcție a spațiului nu reprezintă o descoperire a lui Villon. Ea era cunoscută și pictorilor chinezi care o numeau: „îndepărtarea în adâncime” (chen yuan). Ea apare atunci când privitorul are senzația că prin planul întâi poate ajunge la planurile următoare... care se desfășoară succesiv” — scrie Wou-Ti-Fen (*Le développement de la peinture du paysage en Chine à l'époque Yuan*, Paris, 1932, p.35).
11. Apud P.COURTHION, *Art indépendant*, p.107.
12. A.GLEIZES, *Poslannictwo twórcze w dziedzinie plastyki* (misiunea creatoare în domeniul artei plastice), în colecția „Praesens”, 2, Varșovia, 1927, p.4.
13. *Ibidem*.
14. *Ibidem*.
15. G.APOLLINAIRE, *Kubiści* (Cubiștii), p.7.
16. J. P. CRESPELLE, *Villon*, p.7.
17. J.VILLON, *De la pyramide au carré*, în „XXe siècle” 1. 1959, p. 19.
18. *Ibidem*.
19. În legătură cu aceasta, A. Gleizes scrie: „Copierea cât mai exactă a formei corpului era admisibilă în epocile în care meseria pictorului cuprindea și ceea ce astăzi este de domeniul fotografiei și cinematografiei. Deformarea naturii sub pretextul exprimării senzorialității sale este echivalentă cu atribuirea unui rol distructiv în exclusivitate acestei senzorialități. S-o copiezi cu pasiune nu însemnează decât să-ți exprimi dragostea. Să o deformezi, asta arată în ce măsură ne intimidă. Începând de astăzi pictorii renunță la meseria de copisti, epoca are condiții mai bune pentru exprimarea și păstrarea formei sale exterioare; ei resping, în același timp, și deformarea, această nedreptate făcută formei, care dă naștere dorinței de originalitate cu orice chip; după ani îndelungați de muncă răbdătoare în direcția stabilirii valorii materiale plastice, pictorii s-au izbit ușor de adevăr:... au destulă înțelepciune pentru ca să se supună legității ordinii naturii. Așadar, nu i se mai opun, iar ea la rândul ei își descoperă în fața lor tainele pe care nu au știut niciodată să le descopere cei care nu au știut să pătrundă în propriul lor eu... În ce constă această taină? Mai înainte de orice, în direcția privirii, din interior spre exterior: „Tot ceea ce se naște, începe în interior, pentru ca după aceea să capete viață în exterior. Orice activitate creatoare pășeste din interior către exterior. Acesta este principiul care se află la baza formării fizice a tuturor corpurilor din univers” (*Poslannictwo twórcze*, p.13-14).

Citind un fragment mai larg din declarația lui Gleizes am vrut să atrag atenția asupra apropierii dintre prin-

- cipiile teoreticianului cubismului și lucrările actuale ale lui Villon. Deși cubismul nu a reprezentat o formă aparte de peisaj (în pofida achizițiilor interesante — dar sporadice — ale lui Braque și Picasso), totuși el a influențat, prin intermediul lui Villon, La Fresnaye, A.Lhotes au L.Feiningner — căutările contemporane din domeniul construcției spațiului și a acționat puternic și asupra viziunii spațiale a suprarealiștilor.
20. Pentru Villon, linia nu este un contur, „...ci o direcție. Pentru a descoperi direcția în haosul celor mai diverse linii posibile, trebuie să faci o alegere rapidă. Rapiditatea selecției are o deosebită importanță“ (VILLON, *De la pyramide au carré*, p.17).
 21. *Ibidem*, p.19.
 22. Preponderența factorilor „spirituali“ asupra celor „mecanici“ nu ne îndreptățește să-i punem pe același plan pe Kandinsky, Klee și Feiningner, deși toți trei aparțineau, în cadrul grupării „Bauhaus“, aceleiași „fracțiuni“. Diferențele dintre ei sînt foarte bine definite de însuși Feiningner, atunci cînd scrie într-o scrisoare adresată lui Kubin, în legătură cu expoziția grupării „Blaue Reiter“ din anul 1913: „...vă rog să vă gîndiți la asprimea și — așa cum spuneți și dv. — răceala, transparența, ordinea din lucrările mele și apoi la distrugerea tuturor legăturilor formale la Kandinsky. Eu nu doresc ceea ce exprimă el; tind către ceva opus. Mă văd nevoit să-l admir și să mă bucur de el, dar așa cum te bucuri uneori de ceva care îți este cu totul străin...“
În schimb, entuziasmîndu-se de tablourile lui Klee, strigă avîntat în fața lor: „Famos!“ Și în continuare: „Oare Klee pictează? Aș fi curios să știu. Că știe să cînte la vioară — pentru mine este cît se poate de clar. Să farmeci lumea tonurilor cu patru strune însemnează: să farmeci privirea asupra lumii cu liniuțe, cruciulițe și triunghiulețe“ (Apud H. Hess, *Lyonel Feiningner*, Stuttgart, 1959, p.68).
 23. Apud H.HESS, p.54.
 24. Feiningner s-a ocupat și de problema mișcării, deosebit de vizibilă în siluetele neliniștite ale persoanelor și obiectelor. În lucrările sale — remarcă H. Hess — „...pătrunderea fenomenelor înfățișate în mișcare era de manieră futuristă; descoperirea simultaneității privirilor — era de manieră cubistă“ (*Ibidem*, p.53).
 25. A.Lhote folosește acești termeni pentru definirea cubismului —. *Traité du paysage*, Paris, 1948.
 26. Apud H.HESS, *Lyonel Feiningner*, p.54.
 27. *Ibidem*.
 28. *Ibidem*.
 29. Apud H.HESS, *Ibidem*, p.68.

30. În legătură cu aceasta, Feininger spune: „Cubismul meu... este opusul tendințelor cubiștilor francezi. El se sprijină pe principiul monumentalității și concentrării — pînă la limita absolută a văzului meu... Cubismul meu (din nou acest nume fals) eu l-aș denumi mai degrabă dacă trebuie să fie numit cumva, prisma-ism“ (Apud H.HEES, *Ibidem*, p.56).
31. P.FRANCASTEL, *Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, 1951, p.272.
32. M.SEUPHOR, *Promenade autour de Vieira da Silva*, în „Cahiers d'art“ 24, 1949, p.332.
33. J.T.SOBY, *Contemporary Painters. The Museum of Modern Art*, New York, 1948, p.68.
34. M.SEUPHOR, *Promenade autour de Vieira da Silva*, p. 334.
35. RENÉ DE SOLIER, *Vieira da Silva*, „Le Musée de Poche“, Paris, 1956, p.37. În legătură cu creația acestei pictorițe au fost publicate în ultimul timp mai multe păreri; printre cele mai interesante se numără lucrările lui L.Kochnitzky, *Marie-Hélène Vieira da Silva*, în „Quadrum“, XII, 1962; R.Berger, *Vieira da Silva et l'intuition de l'espace*, în „XX^e Siècle“, 18, 1962.

CAPITOLUL XVII

1. În catalogul Expoziției Internaționale a Suprarealismului, organizată la Paris, în decembrie 1959 (Galerie Daniel Cordier) găsim o declarație a lui José Pierre în acest sens. El argumentează că pictorul suprarealist este un creator care „... a recunoscut primatul fanteziei eliberate cu ajutorul puterilor subconștiente ale psihi-cului nostru... Ceea ce îi șochează cel mai mult în arta suprarealistă pe preoții artei este tocmai lipsa oricărei caracteristici, a oricărui stil comun: de la Chirico la Arp, de la Miró la Tanguy, de la Max Ernst la Matty — cu ce măsură comună ar putea fi măsurată toată această bogăție?... singura comunitate posibilă este comunitatea de idei...”
2. Cf. J. BALTRUŠAITIS, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, s.a., p.18-21.
3. *Ibidem*, p.5.
4. Reprodus de A.H. Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism: The Museum of Modern Art*, New York, 1945, p. 76.
5. Reprodus de J.BALTRUŠAITIS, *Anamorphoses...* ed. cit.
6. P.Klee explică în felul următor teoria sa asupra „fizio-nomiei“, bazată, parțial, pe principiile anamorfozei: „Obiectul se lărgeste cu mult în afara granițelor sale exterioare și aceasta datorită cunoștințelor noastre despre interiorul său. Aceste cunoștințe ne arată că obiectul

reprezintă ceva mai mult decât s-ar putea crede, socotind numai după aspectul său exterior...

Din modurile de examinare interioară a obiectului rezultă căile care duc spre animizarea lui. Între Eu (adică artist) și obiect se produce o relație reciprocă de rezonanță, care se abate cu mult de la principiile opticii... Această relație deschide un drum ne-optic al tuturor legăturilor pămîntești... și al universului cosmic..." (*Das bildnerische Denken*, Basel, 1956, p.66). O reflectare a acestor păreri ale lui Klee este tocmai *Peisajul lui fizionomic*, 1931.

7. Se pune întrebarea: oare acest tablou sau altele înrudite cu el contrazic teoria exprimată de Dalia „imposibilității extinderii materiei“? (Cf. S.DALI, *On Modern Art, Cuckolds of Antiquated Modern Art*, New York, 1957, p.148). Mi se pare că, în acest caz este vorba de două probleme diferite, care coincid numai ca nomenclatură: imposibilitatea extinderii materiei și extinderea formelor construite din obiectele ei.
8. Cf. J.BALTRUŠAITIS, *Anamorphoses...*, p.21.
9. În legătură cu aceasta, J.T.Soby declară, luînd ca exemplu lucrările lui Tanguy: „...este neînchipuit de greu să precizezi în care loc cerul devine pămînt sau să te orientezi dacă obiectele se găsesc pe pămînt sau plutesc în sus. Caracterul echivoc este amplificat și de modificările în însăși densitatea obiectelor — de la cele opace, prin cele traslucide la cele transparente. Aceasta creează un fel de „ascultare“ dublă a spațiului „(Y. TANGUY, *The Museum of Modern Art*, New York, 1955, p.41).
10. Cf. „Cahiers d'Art“, I, 1949, p.115-116.
11. J.T.SOBY, *Yves Tanguy*, p.21.
12. *Ibidem*, p.20.
13. În legătură cu aceasta, J.Bourgeois spune: „În măsura în care există astăzi un pictor clasic, acesta nu poate fi decât Carzou, artistul îndrăgostit de construcția lineară, de simetrie, de perspectivă..." („Arts“, 30 VI 1954).
14. Asupra acestui lucru atrage atenția Waldemar George, Cf. F.Fels, *Carzou*, Geneva, 1955, p.38.
15. Artistul spunea despre sine: „Eu văd toate obiectele scăldate într-o lumină extraterestră. Mă urmăresc, întrepătrunzîndu-se, visul și realitatea. Aș fi dorit să mă eliberez de magia existentă în toate obiectele: acest vapor eșuat pe un banc evocă un fenomen apocaliptic; această poartă deschisă care duce spre o grădină fără sfîrșit, în care se văd două figuri neclintite la fel ca și umbrele lor nemăsurate, este o expresie a predestinării; acest zid dărîmat pe jumătate..." Această mărturisire tipic suprarealistă este confirmată de întreaga lui creație (*apud* F. FELS, *Carzou*, p.16).
16. *Ibidem*, p.8.

17. Maniera contemporană de înțelegere a spațiului, considerat de unii suprarealiști ca „instrument de travail“, este propovăduită de Galienné Francastel: „Perspectiva a fost identificată mult timp cu verismul. Artiștii contemporani, pronunțându-se împotriva reprezentării obiectelor așa cum sînt, au renunțat cu toții la principiile perspectivei. Este ușor să te convingi că perspectiva poate servi și altor scopuri decît reprezentării «fidele». Suprarealiștii erau, în cea mai mare parte, convinși de acest lucru. La celălalt capăt al lanțului, la începuturile sale se afla Uccello“. Pentru el, perspectiva era „...un instrument de lucru, și nu un scop în sine“ (*Découverte de Paolo Uccello*, „XX^e Siècle“, 17, 1961, p.29).
18. Apud F.FELS, *L'art vivant*, Geneva, 1956, p.191.
19. J.T.SOBY, *Giorgio de Chirico. The Museum of Modern Art*, New York, s.a., p.113-114.
20. În realitate, Chirico se străduiește să explice construcția geometrică a formelor și suprafețelor prin simbolica magică a cifrelor (G.Chirico, *Sull'arte metafisica*, „Valori plastici“, 4-5, 1919; în legătură cu aceasta, cf. J. T. Soby. *Giorgio Chirico...*) cu toate acestea este greu de acceptat teza care pune la îndoială influența directă a cubismului. În teorie, și C Carrà, celălalt reprezentant principal al așa-zisei „scuola metafisica“ s-a rupt de geometrism (cf. CARLO CARRÀ, *Pittura metafisica*, Milano, 1945, p.205) — în practică însă, geometrismul picturii metafizice și în special geometrismul cubist nu poate fi pus la îndoială.
21. A.BRETON, *Manifeste du surréalisme. Poisson Soluble*, Paris, 1924, p.191.
22. J.BAZAINE, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, 1953, p.20.
23. JUAN MIRÓ, *Gesammelte Schriften*, Zürich, 1957, p. 25.
24. *Ibidem*, p.26.

CAPITOLUL XVIII

1. Într-un mod asemănător se pune problema aparentului antiestetism al artei actuale. La fel după cum peisajul secolului al XX-lea nu este o negare a peisajului ca gen pictural, ci reprezintă numai o ruptură cu spațiul și stabilitatea clasică — la fel și deformarea actuală a formelor „naturale“ dovedește numai renunțarea la idealul clasic de frumos. Antipeisajul și antiestetismul sînt manifestări ale uneia și aceleiași idei — a renunțării la principiile esteticii renascentiste în arta contemporană.
2. A.P. DE MANDIARGUES, *Des barbes et des feuilles. l'oeuvre récente de Dubuffet*, în „XX^e siècle“, 14, 1960, p. 11.
3. *Ibidem*.

4. P.KLEE, *Das bildnerische Denken*, Basel, 1956, p.24.
5. *Ibidem*, p.78.
6. W.KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Berlin — Bümpliz, 1959, p.109.
7. J.MIRÓ, *Gesammelte Schriften*, Zürich 1957, p.25.
8. J.R.SPENCER, *Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento*, „Journal of the Warburg an Court. Inst.”, vol. XX.
9. *Apud* W. HESS, *Lyonel Feininger*, Stuttgart, 1959, p. 54.
10. J.POLLOCK, *apud La Nouvelle peinture américaine*, catalogul exp. de la Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1959, p.58.
11. L.LEYMARIE, *Impressionismus*, Geneva, 1955, p.III.
12. J.REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1955, p. 238.

INDICE ALFABETIC

- Accardi Carla, 131
 Adam Henry Georges, 131
 Adhémar Hélène, 185, 191
 Adler Jankel, 136, 149
 Afro (Bassaldella Afro), 72
 Albérès René Marill, 207, 210
 Alberti Leon Battista, 186
 Altdorfer Albrecht, 13, 14,
 Antal Frederick, 190
 Apollinaire Guillaume, 155, 158, 210, 212, 213
 Ardon Mordechaim (Marek), 136
 Argan M. Giulio Carlo, 23, 187
 Arp Hans (Jean), 108, 215
 Aurier Albert G., 94, 104, 105, 203

 Bacon Francis, 58, 136, 141
 Badt Kurt, 70, 190, 195, 197, 198, 200
 Bahr Hermann, 201
 Balla Giacomo, 152
 Baltrusaitis Jurgis, 215, 216
 Barbaro Daniel, 167
 219 Barr Alfred H., 215

 Bartel Kazimierz, 186
 Bassano Jacopo da Ponte, 11
 Bauchant André, 122, 125
 Baudelaire Charles, 50, 52, 53, 192, 193
 Bazaine Jean René, 72, 89, 173, 217
 Bazin Germain, 192, 193, 197
 Bell Trovel, 72
 Bellini Jacopo (Giacomo), 11
 Belotto Bernardo numit Canaletto, 40, 41, 42, 126
 Ben Shahn vezi Shahn Bengtsson Ake, 188
 Berger Robert, 215
 Bergson Henri, 159
 Berkeley George, 116
 Bernard Emil, 94, 199, 200, 203, 206
 Besson George, 60, 195, 204
 Bialostocki Jan, 13, 23, 115, 185, 186, 187, 188, 204
 Bibiena Giuseppe Galida, 171
 Blake William, 39, 40, 42, 44, 45, 54, 191
 Boccioni Umberto, 150, 151, 152, 211, 212
 Bombois Camille, 122, 125

Bonington Picard Parker, 193
 Bosch Hieronymus van Aeken, 13, 14, 15, 16, 17
 Bourgeois Jacques, 216
 Bouts Dirc (Dierick), 13
 Braque Georges, 210, 212, 214
 Brâncuși Constantin, 146
 Breton André, 85, 198, 217
 Brion Marcel, 110, 112, 190, 192, 198, 204
 Bruegel Pieter cel Bătrîn, 14, 18, 19, 54, 115, 116
 Brunelleschi Filippo, 186
 Brzozowski Tadeusz, 136
 Burri Alberto, 131

 Camoin Charles, 132
 Canal Antonio numit Canaletto, 126
 Canaletto vezi Belotto
 Caravaggio Michelangelo da, 188, 189
 Carco Francis, 206
 Carrà Carlo, 21, 85, 217
 Carrieri Raffaelli, 211
 Carzou Jean Marie, 155, 160, 171, 172, 216
 Cassou Jean, 147, 155, 198, 210, 212
 Cézanne Paul, 15, 20, 36, 37, 70, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 97, 119, 123, 133, 156, 170, 176, 180, 182, 190, 198, 199, 200, 201, 203, 206
 Chagall Marc, 132, 208
 Chantelou Paul Fréart, 35
 Chardin Jean-Baptiste Siméon, 40, 43
 Chastel André, 190
 Chirico Giorgio de, 21, 85, 155, 160, 172, 173, 190, 215, 217
 Cicero Marcus Tullius, 181

Clark Kenneth, 187
 Clemenceau Georges, 204
 Cogniat Raymond, 95, 201
 Combe Jacques, 16, 185
 Coninxloo Gillis van, 29
 Constable John, 35, 39, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 193, 194
 Cooper Douglas, 206
 Coquis André, 194
 Corneille Pierre, 49
 Corot J. B. Camille, 50, 51, 52, 58, 59, 60, 61, 68, 194, 195
 Cortona Pietro Barrettini da, 188
 Courbet Gustave, 57
 Courthion Pierre, 110, 120, 156, 190, 204, 205, 213
 Cozens Alexander, 43
 Crespelle Jean-Paul, 212, 213
 Crome John cel Bătrîn numit Old Crome, 32, 43, 54
 Cuyp (Cuijp) Albert, 58
 Cwenarski Waldemar, 136
 Czyżewski Tytus, 197

 Dahl Johan Christian, 46
 Dali Salvador, 169, 216
 Daubigny Charles François, 50, 70
 Daumier Honoré, 45, 97
 David Jacques-Louis, 51
 Debré Olivier, 72
 Degas Edgar, 64, 65, 113, 190, 196, 204
 Delacroix Eugène, 34, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 61, 68, 132, 193, 205
 Delaunay Robert, 58, 97, 113, 123, 140, 145, 153, 156, 194, 197, 198, 201, 204, 206, 209
 Denis Maurice, 94, 190 220

- Deperties Jean-Baptiste, 50
 Dérain André, 57, 132, 133, 201
 Descartes René (Cartesius), 167
 Digby George Wingfield, 142, 191, 209
 Dominik Tadeusz, 72
 Dorival Bernard, 110, 122, 136, 204, 206, 208
 Dorra Henry, 82, 195, 197, 198
 Dubuffet Jean, 17, 127, 175, 177, 180
 Duchamp Marcel, 145, 146, 164
 Dufy Raoul, 65, 101, 102, 109, 117, 119, 120, 190, 205
 Dujardin Karel, 32
 Dupré Jules, 50
 Dürer Albrecht, 13, 14, 15, 167, 169
 Dvořák Max, 186

 Einstein Albert, 187
 El Greco (Domenico Theotocopulli), 16, 27, 28, 30, 58, 187
 Elsheimer Adam numit Tedesco, 27, 28, 30
 Ensor James, 79, 138, 208
 Ernst Max, 138, 170, 173, 215
 Estève Maurice, 110, 112, 120
 Estienne Charles, 103, 108, 191, 201, 202, 203
 Euklides, 24
 Eyck Jan van, 13, 19

 Falat Julian, 76
 Feininger Lyonel, 60, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 182, 214, 215
 Fels Florent, 206, 216, 217
 Fels Marthe de, 171, 204
 Fénéon Felix, 197
 221 Fiérens Paul, 185

 Fleming Heinrich Theodor, 201, 208
 Focillon Henri, 58, 107, 112, 190, 194, 202, 203
 Fosca François, 41, 191
 Fourier Charles, 49
 Fragonard Jean-Honoré, 40, 43
 Francastel Galliène, 217
 Francastel Pierre, 23, 25, 104, 163, 186, 187, 190, 194, 204, 215
 Francesca Piero della, 83
 Fresnaye — vezi La Fresnaye
 Friedländer Max J., 13, 185
 Friedrich Caspar David, 30, 39, 40, 45, 46, 141
 Friesz E. Othon, 133
 Fuseli Henry (Füssli Hans Heinrich), 40, 43, 44, 45, 191

 Gainsborough Thomas, 54
 Gantner Joseph, 185
 Ganz Paul, 191
 Gasquet Joachim, 180, 198
 Gauguin Paul, 90, 95, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 118, 120, 138, 176, 182, 183, 202, 203
 Genevoix Maurice, 208
 George Waldemar, 216
 Géricault Théodore, 51
 Gerson Horst, 189
 Gessner Salomon, 47
 Ghyka Matila C., 111, 204
 Gierymski Aleksander, 73—75
 Giorgione (Giorgio da Panicale), 12, 30, 185
 Gioseffi Decio, 23, 187
 Girtin Thomas, 39
 Gischia Léon, 110
 Gleizes Albert, 196, 213
 Goethe Johann Wolfgang, 37, 47

Gogh — vezi Van Gogh
 Gombrich Ernst Hans, 23, 187
 Goncourt Edmond și Jules, 188
 González Xavier, 136, 142
 Goya Francisco José y Lucientes, 56, 138
 Goyen Jan van, 28, 30, 33, 134
 Grasset Bernardi, 78
 Grate Pontus, 192
 Greco — vezi El Greco
 Grenier Jean, 112, 131, 204, 207
 Grigson Geoffrey, 190
 Gris Juan, 36, 210
 Gromaire Marcel, 208
 Gros Antoine Jean, 51
 Grote Ludwig, 138, 208
 Guardi Francesco, 40, 41, 42
 Guerry Liliane, 187, 198, 200
 Guichard-Meili Jean, 131, 207
 Guillaumin Armand, 67

 Habasque Guy, 210
 Haftmann Werner, 83, 189, 209
 Haller Albrecht von, 47
 Hals Frans, 188
 Hauser Arnold, 194
 Heckel Erich, 139
 Henry Charles, 85
 Herbert Robert L., 195
 Hess Hans, 162, 209, 214
 Hess Walter, 198, 218
 Hiroshige Ando, 111
 Hitchens Ivon, 72
 Hobbema Meindert, 28, 32, 55
 Hofmann Werner, 45, 191
 Hokusai (Katsushika), 111
 Hosiasson Philippe, 180
 Huet Paul, 50

Hultberg John, 58, 136, 141, 142
 Huyghe René, 12, 42, 185, 191

Ingres J. A. Dominique, 51, 155

José Pierre, 215
 Joullion René, 198
 Jourdain Francis, 206

Kandinsky Wassily, 45, 38, 91, 98, 139, 151, 155, 160, 174, 179, 190, 198, 200, 201, 202, 206, 208, 211, 212, 214, 218

Kepiński Zdzislaw, 197
 Kirchner Ernst Ludwig, 138

Klee Paul, 9, 45, 70, 121, 138, 160, 168, 175, 177, 197, 205, 214, 215, 216, 218

Kline Franz, 98
 Koch Joseph Anton, 30, 47
 Kochnitzky Leon, 215
 Kokoschka Oskar, 40, 140, 141, 209

Koninck (Coninck), Philips de, 28
 Kooning Willem de, 58
 Kubin Alfred, 214

La Fresnaye Roger de, 155, 156, 161, 214
 Lamennais Félicité, Robert de, 49
 Laprade Pierre, 60
 La Tour (Latour) Maurice, Quentin de, 37, 190
 Languier Leo, 198
 Lassaigne Jacques, 212
 Lawrence Thomas, 194
 Le Bail Louis, 66
 Léger Fernand, 91, 124, 130, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 200, 209, 210, 211
 Le Moal Jean, 110

- Lenormant Charles, 28, 188
 Leonardo vezi Vinci da, 12, 18, 21, 22, 54, 103
 Leroux Hippolyte, 49
 Leroy Alfred, 191
 Leyda Lucas de (Leyden van), 185
 Leymarie Jean, 195, 218
 Lhote André, 36, 135, 189, 199, 205, 208, 214
 Licht Fred Stephen, 190
 Lomazzo G. Paolo, 167
 Lorrain (Gelée) Claude, 30, 35, 36, 52, 55
 Louis Séraphine, 126

 Magritte René, 45, 85
 Mallarmé Stéphane, 207
 Malraux André, 202
 Mander Karel van
 Mandiargues André
 Pieyre, 177, 217
 Manessier Alfred, 72, 110
 Manet Edouard, 67
 Manguin Henri Charles, 132, 159
 Marc Franz, 139, 140, 209
 Marezyński Adam, 72
 Maret François, 197
 Marquet Albert, 60, 132
 Martin John, 44
 Masaccio (Tommaso di Giovanni Guidi), 22
 Maslowski Stanislaw, 76
 Masolino (Tommaso di Christofano da Panicale), 22
 Massys (Matsys, Messys Quentin), 13
 Matejko Jan, 78
 Mathieu Georges, 132
 Matisse Henri, 132, 201
 Matta Euchaurren Roberto, 160, 164, 215
 Metzinger Jean, 156
 Meuris Jacques, 97, 201
 223 Michel Georges, 51
 Miró Joan, 170, 174, 175, 180, 215, 217, 218
 Mondrian Piet, 45, 84, 164
 Monet Claude, 31, 65, 67, 69, 70, 72, 102, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 183, 189, 197, 204, 212
 Montaigne Michel Eyquem, 49
 Moore Henry, 45, 191
 Morandi Giorgio, 72
 Moreau Gustave, 122, 207
 Moschini Vittorio, 190, 191
 Muche Georg, 78
 Muller Joseph Emil, 201, 207, 208
 Munch Edvard, 40, 46, 138, 142, 208

 Nash Paul, 58, 141, 142
 Nasse Hermann, 192
 Néjad Mehmed D, 71, 194
 Nicéron Jean-François, 167
 Nolde Emil, 95, 138, 141, 208
 Novalis (Hardenberg Friedrich von), 46
 Novotny Fritz, 68, 114, 195, 196, 204

 Pankiewicz Josef, 73, 74
 Panofsky Erwin, 23, 187
 Permeke Constant, 208
 Peronneau Jean-Baptiste, 190
 Peruzzi Baldassare Tommaso, 171
 Picasso Pablo, 155, 210, 212, 214
 Pignon Georges Louis, 110
 Pilon Edmond, 191
 Pisis Filippo de, 40, 57
 Pissarro Camille, 31, 66, 68, 88, 195, 197, 204
 Piwocki Ksawery, 9

Planchet Gustave, 194
 Podkowinski Wladyslaw, 73, 74, 75
 Poe Edgar Allan, 203
 Pollock Jackson, 182, 218
 Portmann Adolf, 207
 Potocki Antoni, 193
 Potter Paulus (Paul), 28
 Potworowski T. Piotr, 72
 Poussin Nicolas, 6, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 156, 187, 189, 190
 Puvis de Chavannes Pierre Cécile, 203

 Rabelais François, 49, 127
 Rafael — vezi Santi Raffaello, 28
 Ragon Michel, 207
 Raynal Maurice, 198
 Read Herbert, 141, 198, 209
 Redon Odilon, 69, 132
 Reinhart Johann Christian, 40, 47
 Rembrandt Harmensz van Rijn, 27, 30, 33, 50, 189, 197
 Renoir P. Auguste, 65, 69, 97, 98, 188, 196, 202
 Rewald John, 195, 197, 198, 203, 218
 Rimbaud J. Arthur, 207
 Ring Grete, 37, 190
 Riopelle Jean Paul, 207
 Ritchie Andrew Carn-duff, 194, 201
 Robaut Alfred, 59
 Roger-Marx Claude, 59, 60, 195, 204
 Rothko Mark, 71
 Rouault Georges, 57, 132, 136, 137
 Rousseau Henri (Vameşul), 122, 123, 124, 125, 126, 172, 206

Rousseau Théodore, 32, 50, 51
 Rubens Peter Paul, 30, 50, 140
 Russel John, 44
 Russolo Luigi, 152
 Ruysdael (Ruisdael) Jacob van, 28, 29, 30, 32, 23, 34, 35, 134

 Sand George, 49
 Sandoz Marc, 60, 195
 Santi Raffaello da Urbino
 Santommaso Giuseppe, 72
 Schiller Friedrich, 47
 Schlemmer Oskar, 85
 Schneider Gerard, 98
 Schön Erhard, 168
 Segall Lasar, 141
 Segonzac André Dunoyer de, 60
 Selz Peter, 71, 197
 Sérusier Paul, 109, 110
 Servranckx Victor, 146
 Seuphor Michel, 72, 163, 197, 215
 Seurat Georges Pierre, 36, 61, 81, 82, 83, 84, 85, 157, 162, 172, 182, 183, 195, 198
 Severini Gino, 153
 Shahn Ben, 54, 136, 141
 Shakespeare William, 49
 Signac Paul, 83, 205
 Singier Gustave, 110
 Sisley Alfred, 31, 68
 Soby James Thrall, 170, 209, 215, 216, 217
 Söderström Göran, 207
 Soffici Ardengo, 152, 212
 Solier René de, 215
 Soulage Pierre, 98
 Soutine Chaim, 57, 95, 134, 135, 136, 141, 148
 Spencer John, 181, 218
 Spinoza Benedictus (Baruch), 34
 Staël Nicolas de, 71, 89
 Stanislawski Jan, 76

- Starzyński Iuliusz, 9,
 192, 194, 199, 201, 205
 Stein Charlotte von, 47
 Strindberg J. August,
 47, 128, 129, 130, 179,
 207
 Strzeminski Wadyslaw,
 25, 187, 195
 Stubbs George, 44
 Superville Humbert de,
 85
 Szittyá Emil, 208

 Tal-Coat René Pierre,
 72, 89
 Tamayo Rufino, 58, 141
 Tanguy Yves, 168, 169,
 170, 180, 215, 216
 Tatarkiewicz Wladys-
 law, 24, 187
 Taylor John C., 151,
 211
 Tchórzewski Jerzy,
 142
 Thoré-Burger Théophile,
 48, 49, 192
 Thuin H. van der, 189
 Tintoretto (Jacopo Ro-
 busti) 27, 30
 Tolnai Karl von (Tol-
 nay Charles de), 115,
 195
 Toulouse-Lautrec Henri
 de, 78
 Tour — vezi La Tour
 Turner J. William, 35,
 39, 54, 55, 56, 141, 183,
 187, 193

 Uccello Paolo, 83, 217
 Utrillo Maurice, 122,
 125, 126, 127, 183

 Van Gogh Vincent, 33,
 60, 89, 90, 94, 95, 96,
 97, 98, 99, 100, 101, 104,
 126, 132, 133, 134, 135,
 136, 141, 148, 164, 176,
 182, 183, 187, 199, 200,
 225 201, 202

 Velázquez Diego, 188
 Velde Adriaen van de,
 30, 32, 34, 55
 Venturi Lionello, 12,
 83, 198
 Verdet André, 200, 206
 Vermeer Jan van Delft,
 28, 30, 31, 34, 126, 188
 Veronese (Caliari) Pa-
 olo, 12
 Vieira da Silva Maria
 Elena, 21, 162, 164, 165
 Villon Jacques (Du-
 champ Gaston) 20, 154,
 155, 156, 157, 158, 159,
 161, 162, 163, 164, 165,
 212, 213, 214
 Vinci Leonardo da, 12,
 18, 21, 22, 54, 103, 155,
 156, 180, 186
 Vivin Louis, 122, 125
 Vlaminck Maurice, 33,
 57, 95, 132, 133, 134, 135,
 136, 148, 183, 201
 Vollard Ambroise, 65,
 195, 202
 Vuillard Edouard, 101

 Waicki Michal, 9, 31,
 186, 188
 Wallis Mieczyslaw, 191
 Watteau Antoine, 12,
 40, 42, 43
 Weisbach Werner, 60,
 195, 200, 202
 Wethein Aymés Cle-
 ment A., 185
 Weyden Rogier van der,
 13
 Whistler James Mac
 Neil, 41, 71, 203
 Wilhelm Jacques, 51,
 192
 Wilson Richard, 39
 Wingler Hans Maria,
 209
 Winkler Friedrich, 185
 Wojtkiewicz Witold, 77,
 79, 208
 Worringer Wilhelm, 95,
 137, 140, 201, 208

Wou-Ti-Fen, 213
Wright Joseph of
Derby, 39
Wróblewski Andrzej,
136, 142
Wyczolkowski Leon, 76

Wypianski Stanislaw
77, 78, 148

Zeitler Rudolf, 192,
Ziemski Rajmund, 72
Zola Emile, 157



CUPRINS

| | <u>Pag.</u> |
|---|-------------|
| INTRODUCERE | 5 |
| I | |
| ÎNCEPUTURILE PEISAJULUI MODERN | |
| 1. Artă renașterii italiene. | 11 |
| 2. Primele manifestări ale picturii peisagiste la nord de Alpi | 13 |
| 3. Dürer — peisajele pline de lumină. | 14 |
| 4. Bosch — lauda naturii vegetative | 15 |
| 5. Bruegel — viziunea cosmică a lumii | 18 |
| II | |
| CONCEPȚIA RENASCENTISTĂ A SPAȚIULUI | |
| 1. „Perspectiva artificialis“ | 20 |
| 2. Viziunea monoculară a realității | 21 |
| 3. Bazele perspectivei aeriene și coloristice | 22 |
| 4. Disputa asupra spațiului | 23 |
| III | |
| TREI VIZIUNI ALE NATURII — DRAMATICĂ, SENTIMENTALĂ, RAȚIONALĂ | |
| 1. Panorama picturii peisagiste din secolul al XVII-lea | 27 |
| 2. Peisajul idealist | 30 |
| 3. Vermeer, Ruysdael, Van Goyen, Van de Velde. | 30 |
| 227 4. Poussin — în căutarea „lucrurilor orînduite“ | 34 |

IV**DE LA CONTEMPLAREA NATURII LA PEISAJUL IMAGINAȚIEI**

| | |
|---|----|
| 1. Protoromantismul | 39 |
| 2. Guardi — viziunea impresionantă a Veneției | 40 |
| 3. Peisajele imaginare ale lui Watteau | 42 |
| 4. Fuselli și Blake — caracterul vizionar, misticismul, simbolismul, suprarealismul | 43 |
| 5. C.D. Friedrich | 45 |
| 6. Utopia | 46 |

V**ROMANTISMUL**

| | |
|--|----|
| 1. „L'Homme de la nature“ | 48 |
| 2. Constable și „filozofia naturii“ | 49 |
| 3. Impresionismul romantic al lui Turner | 54 |
| 4. Delacroix și peisajul eroic | 55 |
| 5. Peisajele poetice ale lui Corot | 58 |

VI**IMPRESIONISMUL**

| | |
|---|----|
| 1. Locul impresionismului în istoria picturii sec. al XIX-lea și al XX-lea. | 62 |
| 2. Mișcarea, lumina, culoarea | 64 |
| 3. „Vision binoculaire“ | 65 |
| 4. Cadrajul | 67 |

VII**DIN CĂUTĂRILE ARTIȘTILOR POLONEZI** 73**VIII****SEURAT — ÎN DIRECȚIA RITMIZĂRII GEOMETRICE**

| | |
|--|----|
| 1. Armonia contrastelor. | 80 |
| 2. „...synthétiser le paysage“ | 81 |
| 3. „Des tachistes“ | 82 |
| 4. Constructivismul | 83 |
| 5. În cercul fermecat al magiei obiectelor | 85 |

IX**CÉZANNE — PEISAJUL CONSTRUCTIV**

| | |
|--|--------|
| 1. Viața interioară a obiectului | 86 |
| 2. Modulația formei | 89 228 |

| | <u>Pag.</u> |
|-------------------------------------|-------------|
| 3. Coexistența obiectelor | 90 |
| 4. Spațiul | 91 |

X

VAN GOGH — PEISAJUL EXPRESIEI

| | |
|---|-----|
| 1. „Dreptul de a risca totul“ | 94 |
| 2. Paleta lui Van Gogh | 96 |
| 3. Chiparoșii în flăcări | 98 |
| 4. Învingerea rezistenței pasive a materiei | 100 |

XI

GAUGUIN, MONET, DUFY — PEISAJUL DECORATIV

| | |
|--|-----|
| 1. Spațiul construit cu culoarea | 102 |
| 2. Teoria caracterului decorativ | 104 |
| 3. Obiectul ca pretext | 105 |
| 4. Statica | 107 |
| 5. Gauguin — Arp: autonomia petei de culoare și încercarea de montaj | 108 |
| 6. „Talismanul“ | 109 |
| 7. Gauguin — Estève —, construcția din fîșii | 110 |
| 8. Monet — „Nuferii“ | 112 |
| 9. Dufy — peisajul din înălțimea unei loje de operă | 117 |
| 10. „Abstracția scoasă din natură“ | 120 |

XII

PEISAJUL „PRIMITIV“

| | |
|--|-----|
| 1. „Pictorii subiectivismului“ | 122 |
| 2. Realismul magic al lui Henri Rousseau | 123 |
| 3. Simțul ierarhiei | 124 |
| 4. Utrillo | 125 |

XIII

STRINDBERG — ARTA ASOCIAȚIILOR LIBERE

| | |
|---|-----|
| 1. „Oscilația impresiilor“ | 128 |
| 2. Animizarea plantelor. | 129 |
| 3. „Clarviziunea naturalistă“ | 130 |

XIV

CONCEPȚIILE MODERNE ASUPRA PEISAJULUI EXPRESIV

| | |
|--|-----|
| 1. „Natura ca expresie a sentimentelor interioare“ | 132 |
| 229 2. Vlaminck — „tube contre toiles“ | 133 |

| | <u>Pag.</u> |
|---|-------------|
| 3. Viziunea apocaliptică a lui Soutine | 134 |
| 4. Rouault — peisajele periferiei | 136 |
| 5. „Psychisch-geistige Willenstätigkeit“ | 137 |
| 6. Oskar Kokoschka | 140 |
| 7. Expresionismul în pictura figurativă actuală . . | 141 |

XV

MOȘTENIREA CUBISMULUI ȘI A FUTURISMULUI

| | |
|---|-----|
| 1. Léger — concepția mecanică a naturii | 144 |
| 2. Ordinea geometrică a lumii | 147 |
| 3. Copacii desfrunziți. | 148 |
| 4. Expresia futuristă a „stărilor sufletești“ | 149 |
| 5. „Compenetrazione di case + luce + celo“ . . . | 151 |
| 6. Dinamismul universal | 153 |

XVI

SPAȚIUL LINEAR-PRISMATIC

| | |
|--|-----|
| 1. Villon — în raza de acțiune a „triunghiului mistic“ | 154 |
| 2. „Cristalizarea emoției“ | 157 |
| 3. Linia care deschide interiorul formei | 158 |
| 4. Feininger — „Das Geistige und das Mechanische in der Kunst“ | 160 |
| 5. Arhitectonica tablourilor Vieirei da Silva. . . . | 163 |

XVII

SUPRAREALISMUL ȘI PICTURA METAFIZICĂ

| | |
|--|-----|
| 1. Anamorfoza | 166 |
| 2. Yves Tanguy — peisajul geologic. | 169 |
| 3. Carzou și peisajele scenografice | 171 |
| 4. „Pittura metafisica“ | 172 |
| 5. Miró — descoperirea lumii imaginației infantile | 174 |

XVIII

ÎNTRE TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE

| | |
|--|---------|
| 1. De la peisajul de perspectivă la antipeisajul caleidoscopic | 176 230 |
|--|---------|

| | <u>Pag.</u> |
|--|-------------|
| 2. Hărțile continentelor în timp și în spațiu. . . | 177 |
| 3. „Contrastele sînt armonia noastră“ | 179 |
| 4. Secțiunea geologică a tabloului | 179 |
| 5. „Pictura retorică“ și arta marilor întrebări . | 181 |
| 6. Artă mării sinteze | 182 |
| NOTE | 185 |
| INDICE DE NUME | 219 |

Biografii. Memorii. Eseuri

arta peisajului

Natura ca sursă inepuizabilă de forme, ca model care pozează artistului, ca fundal al dramelor și povestirilor epice pictate, reprezintă din cele mai vechi timpuri un izvor nesecătuit de imaginație în artele plastice din toată lumea.

Istoria picturii peisagiste, în sensul larg al cuvântului, se confundă, în linii mari, cu istoria artelor. Primele semne trasate de omul primitiv reprezintă, în același timp, primele cuvinte ale unui dialog care continuă până în zilele noastre, al dialogului dintre artist și natură.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI